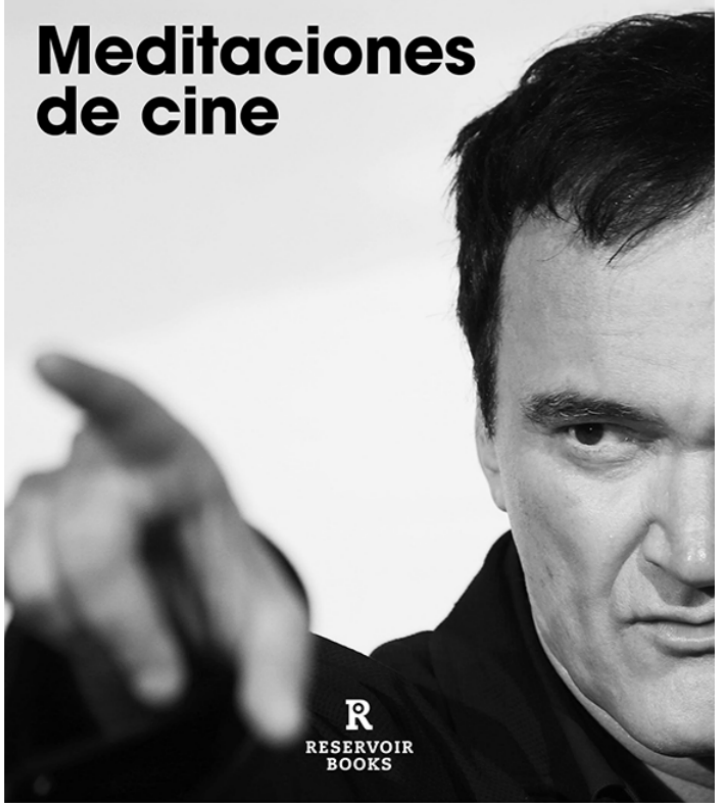
QUENTIN TARANTINO

Meditaciones de cine



RESERVOIR BOOKS

Meditaciones de cine

Quentin Tarantino

Traducción de
Carlos Milla Soler

RESERVOIR
BOOKS

EL PEQUEÑO Q VE GRANDES PELÍCULAS

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, el Tiffany Theater contaba con un bien cultural inmueble por el que se distinguía de los demás grandes cines de Hollywood. Para empezar, no estaba situado en Hollywood Boulevard. A excepción del Cinerama Dome, de la cadena Pacific Theatres, que se alzaba imponente en la esquina de Sunset con Vine, las otras grandes salas de Hollywood se encontraban todas en el último refugio turístico del Viejo Hollywood: Hollywood Boulevard.

Por el día aún se veía pasear a los turistas por el bulevar, camino del Museo de Cera de Hollywood, mirándose los pies y leyendo los nombres en el Paseo de la Fama («Mira, Marge, Eddie Cantor»). Hollywood Boulevard atraía a la gente por sus cines mundialmente famosos (el Grauman's Chinese Theatre, el Egyptian, el Paramount, el Pantages, el Vogue). Sin embargo, cuando el sol se ponía y los turistas regresaban a sus Holiday Inn, Hollywood Boulevard quedaba en manos de la gente de la noche y se transformaba en *Hollyweird,* «Hollyraro».

En cambio, el Tiffany estaba en Sunset Boulevard y, para colmo, en Sunset Boulevard al oeste de La Brea, con lo que oficialmente pertenecía al Sunset Strip.

¿Y eso tiene alguna importancia?

Una gran importancia.

En esa época se imponía una profunda nostalgia por todo aquello propio del Viejo Hollywood. Dondequiera que mirases, había fotos, pinturas y murales de Laurel y Hardy, W. C. Fields, Charlie Chaplin, el Frankenstein de Karloff, King Kong, Harlow y Bogart (corrían los tiempos de los famosos pósteres psicodélicos de Elaine Havelock). Sobre todo en Hollywood propiamente dicho (es decir, al este de La

Brea). Pero, cuando ibas por Sunset y dejabas atrás La Brea, el bulevar se convertía en *el Strip,* y el Viejo Hollywood, tal como lo definía el cine, se desvanecía, dando paso a los bares de copas hippies y a la cultura de los jóvenes. El Sunset Strip era famoso por sus clubes de rock (Whisky a Go Go, London Fog, Pandora's Box).[1]

Y allí mismo, entre los clubes de rock y frente al Ben Frank's Coffee Shop, se hallaba el Tiffany Theater.

En el Tiffany no pasaban películas como *Oliver, Aeropuerto, Adiós, Mr. Chips, Chitty Chitty Bang Bang, Ahí va ese bólido*, o ni siquiera *Operación Trueno*. El Tiffany acogía *Woodstock, Los Rolling Stones (Gimme Shelter), Yellow Submarine, El restaurante de Alicia, Trash, Carne para Frankenstein* (ambas de Andy Warhol) y *Pound*, de Robert Downey.

Esas eran las películas que podían verse en el Tiffany. Y aunque el Tiffany no fue la primera sala de Los Ángeles donde se proyectó *The Rocky Horror Picture Show*, o ni siquiera la primera que empezó a programarla en sesiones de medianoche, sí fue el cine que más contribuyó a la leyenda en que se convertiría esa película y donde realmente se desencadenó gran parte de lo que constituiría el fenómeno «Rocky Horror»: presentarse disfrazado en el cine, el *shadow cast* (un «elenco en la sombra» que actuaba en vivo mientras se proyectaba la película), las *callbacks* (frases que el público gritaba intercaladas en el diálogo de la película), las noches temáticas, etcétera. A lo largo de los años setenta, el Tiffany seguiría siendo el lugar de referencia contracultural para *pelis alucinógenas.* Algunas tuvieron éxito (*200 Motels*, de Frank Zappa), otras no (*El hijo de Drácula*, de Freddie Francis, con Harry Nilsson y Ringo Starr).

Los filmes contraculturales producidos entre 1968 y 1971, fueran buenos o no, eran apasionantes. Y tenían que verse con más gente, a ser posible todos colocados. Pronto el Tiffany se apartaría de ese ambiente, porque las películas alucinógenas realizadas a partir de 1972 eran más bien creaciones trasnochadas para un nicho de mercado.

Pero si el Tiffany tuvo un año especial, fue 1970.

Ese mismo año, cuando yo tenía siete, asistí por primera vez a una sesión en el Tiffany. Mi madre (Connie) y mi padrastro (Curt) me llevaron a un programa doble: *Joe, ciudadano americano*, de John G. Avildsen, y *¿Dónde está papá?*, de Carl Reiner.

Alto ahí, ¿viste Joe, ciudadano americano *y* ¿Dónde está papá? *en una sesión doble a los siete años*?

Vaya que si las vi.

Y si bien para mí en su día aquella fue una sesión memorable, y por eso escribo ahora sobre la experiencia, no puede decirse que fuera una conmoción cultural. Si nos guiamos por la cronología de Mark Harris, el principio de la revolución del Nuevo Hollywood se produjo en 1967. Por tanto, mis primeros años como espectador de cine (nací en 1963) coincidieron con los inicios de esa revolución (1967), la guerra revolucionaria cinematográfica (1968-1969), y el año en que se ganó la guerra revolucionaria (1970). Que fue el año en que el Nuevo Hollywood se convirtió en el *único* Hollywood.

Joe, ciudadano americano, de Avildsen, causó mucho revuelo cuando se estrenó en 1970 (ejerció una influencia innegable en *Taxi Driver*). Por desgracia, en los últimos cuarenta años, esta película, un auténtico barril de pólvora, casi ha caído en el olvido. El filme cuenta la historia de un hombre de clase media alta, un padre disgustado (interpretado por Dennis Patrick) porque su hija (Susan Sarandon, en su debut cinematográfico) ha sucumbido a la cultura del hippismo y las drogas de la época.

Cuando Patrick visita el inmundo cuchitril que ella comparte con su novio yonqui, un tipejo rastrero, se encuentra con este y acaba rompiéndole la cabeza (en ese momento la hija no está en casa). Poco después, sentado en una taberna, mientras intenta asimilar tanto la violencia en la que ha incurrido como el delito que ha cometido, conoce a un bocazas, un obrero reaccionario y racista llamado Joe (interpretado, en una actuación estelar, por Peter Boyle). Joe, sentado a la barra tomándose su cerveza después del trabajo, suelta una perorata patriotera salpicada de obscenidades sobre los hippies, los negros y la sociedad de 1970 en general. En la taberna, un local de clase

trabajadora, nadie le presta atención (el camarero incluso llega a decirle, obviamente no por primera vez: «Joe, danos un respiro»).

La diatriba de Joe culmina con la opinión de que alguien debería matarlos a todos (los hippies). En fin, el hecho es que Patrick acaba de matar a uno y, en un momento de descuido, se le escapa una de esas confesiones de bar que solo Joe oye.

A partir de ahí surge una extraña relación antagónica y, a la vez, simbiótica entre dos hombres distintos y de diferentes clases. No son exactamente amigos (Joe casi chantajea al angustiado padre), pero, con una comicidad malévola sí se convierten en compinches. El hombre distinguido de clase media, un ejecutivo, ha llevado a la práctica las peroratas fascistas de ese patán y ese bocazas de clase baja, un obrero.

Al forzar a Patrick mediante chantaje a formar una especie de alianza, Joe comparte con el asesino tanto su siniestro secreto como, en cierta medida, la culpa del asesinato. Esa dinámica da rienda suelta a los deseos y a las inhibiciones del obrero fanfarrón y entierra el sentimiento de culpa del hombre refinado, que pasa a sentir motivación y justificación. Hasta que los dos, armados con fusiles automáticos, ejecutan a los hippies de una comuna. Y, en una trágica e irónica imagen congelada, el padre acaba ejecutando a su propia hija.

Fuerte, ¿no? Y tanto.

Pero lo que esta sinopsis no transmite ni por asomo es lo condenadamente divertida que es la película.

Y, pese a lo cruda, e inquietante, y violenta que es *Joe, ciudadano americano*, en el fondo es una comedia negra como el carbón sobre las clases en Estados Unidos, rayana en sátira y, a la vez, atrozmente descarnada. La clase obrera, la clase media alta y la cultura de los jóvenes aparecen representadas por sus peores ejemplares (todos los personajes masculinos de la película son cretinos aborrecibles).

Hoy día tal vez resulte controvertido el mero hecho de catalogar *Joe, ciudadano americano* como comedia negra. Pero, desde luego, no era así en la época en que se estrenó. Cuando vi *Joe, ciudadano americano,* era sin duda la película más inquietante que había visto (posición que conservó hasta cuatro años más tarde, cuando vi *La última casa a la*

izquierda). Para ser sincero, lo que más impresión me causó fue la sordidez del apartamento donde vivían los dos yonquis al principio de la película. De hecho, se me revolvió algo el estómago (incluso la versión del apartamento de los yonquis presentada en la parodia de la revista *Mad* me puso un poco de mal cuerpo). Y los espectadores del Tiffany Theater en 1970 vieron la sección inicial de la película en silencio.

Sin embargo, en cuanto Dennis Patrick entra en la taberna, y el Joe interpretado por Peter Boyle entra en la película, el público empezó a reír. Y, en un abrir y cerrar de ojos, los espectadores adultos pasaron de un estado de asqueada calma a una hilaridad manifiesta. Recuerdo que se reían casi de cada puta palabra que pronunciaba Joe. Era una risa de superioridad; se reían de Joe. Pero se reían con Peter Boyle. Este último irrumpe en la película como una fuerza de la naturaleza, y el talentoso guionista, Norman Wexler, le proporciona un puñado de frases muy chistosas. La interpretación cómica de Boyle atenúa la monótona fealdad de la película.

No convierte a Joe en un personaje simpático, pero permite disfrutar de él, por así decirlo.

Avildsen, combinando la brillante interpretación cómica de Peter Boyle con ese crudo diálogo barriobajero, crea un cóctel con un poco de orina que resulta inquietantemente apetitoso.

Joe, con sus gilipolleces delirantes, es para troncharse. Como en *Una extraña pareja de polis* unos años más tarde, el público puede sentirse culpable al reírse, pero se ríe, doy fe de ello. Incluso yo, a mis siete años, me reí. No porque entendiera lo que Joe decía o supiera valorar el diálogo de Norman Wexler. Me reí por tres razones. Primero, la sala estaba llena de adultos que se reían. Segundo, hasta yo era capaz de captar la onda cómica de la interpretación de Boyle. Y tercero, Joe soltaba un taco tras otro, y a un niño pocas cosas le hacen más gracia que un tío gracioso soltando tacos por un tubo. Recuerdo que en la escena de la taberna, justo cuando parecía que las risas empezaban a aflojar, Joe se levanta del taburete que hay frente a la barra y se acerca a la gramola para meter unas monedas. Y, después de echar una ojeada

a la lista de discos de (supongo) música soul, exclama: «¡Dios, se han cargado hasta la puta música!». Los espectadores del Tiffany Theater prorrumpieron en carcajadas aún con más ganas que antes.

Pero tras la escena del bar, en algún momento después de que Dennis Patrick y su mujer cenaran en casa de Joe, me quedé dormido. Me perdí, pues, toda la escena en que Joe y su acólito recién hallado emprenden la cacería homicida de hippies. Circunstancia que mi madre agradeció.

Recuerdo que esa noche, mientras volvíamos en coche a casa, mi madre dijo a Curt:

–Me alegro de que Quint se haya quedado dormido antes del final. No me habría gustado que lo viera.

Yo, en el asiento trasero, pregunté:

–¿Qué ha pasado?

Curt me puso al corriente de lo que me había perdido:

–Verás, Joe y el padre acaban liándose a tiros con un grupo de hippies. Y en medio del barullo el padre acaba matando a su hija.

–¿La chica hippy del principio? –pregunté.

–Sí.

–¿Por qué la mata? –pregunté.

–Bueno, no era su intención matarla –me dijo.

–¿Se queda triste? –pregunté entonces.

Y mi madre contestó:

–Sí, Quentin, se queda muy triste.

En fin, puede que me pasara dormido toda la segunda mitad de *Joe, ciudadano americano*, pero desperté en cuanto terminó la película y se encendieron las luces. Y enseguida empezó la segunda película de la sesión doble en el Tiffany, la más claramente cómica: *¿Dónde está papá?*

Y, desde el mismísimo principio, cuando George Segal se pone el disfraz de gorila y Ruth Gordon le da un puñetazo en los huevos, esa película me atrapó. A esa edad, el súmmum de la comicidad era un tío disfrazado de gorila, y solo había algo más gracioso que eso: un tío llevándose un puñetazo en los huevos. O sea, un tío disfrazado de gorila que se llevaba un puñetazo en los huevos era el no va más de la

comicidad. Sin duda, esa película iba a ser la monda. Pese a lo tarde que era, estaba decidido a verla hasta el final.

Nunca he vuelto a ver *¿Dónde está papá?* entera desde aquella sesión. Pero, los entendiera o no, muchos momentos visuales se me quedaron grabados en el cerebro.

Ron Leibman, en el papel del hermano de George Segal, perseguido por los atracadores negros a través de Central Park.

Ron desnudo en el ascensor con la mujer que llora.

Y, desde luego, el impactante momento –para mí, pero, a juzgar por la reacción del público, también para todos los demás– en que Ruth Gordon muerde en el culo a George Segal.

Recuerdo que, mientras los atracadores perseguían a Ron por el parque, pregunté a mi madre:

–¿Por qué lo persiguen esos negros?

–Porque querían robarle –dijo ella.

–¿Por qué querían robarle? –pregunté.

Y a eso contestó:

–Porque es una comedia y simplemente se lo toman todo a risa.

Y así me fue explicado el concepto de «sátira».

En aquellos tiempos, mis jóvenes padres iban mucho al cine, y por lo general me llevaban. Seguramente habrían podido encontrar a alguien con quien dejarme (mi abuela Dorothy solía prestarse), pero, en lugar de eso, cargaban conmigo. Ahora bien, si cargaban conmigo era en parte porque yo sabía mantener la boca cerrada.

Por el día se me permitía ser un niño normal (pesado). Hacer preguntas tontas, tener un comportamiento infantil, ser egoísta…, en fin, ya sabéis, como casi todos los niños. Pero, si me sacaban de noche, para ir a un buen restaurante, o a un bar (cosa que a veces hacían porque Curt tocaba en bares musicales), o a un club (cosa que también hacían de vez en cuando), o al cine, o incluso a una doble cita con otra pareja, yo sabía que ese era un «tiempo de adultos». Si quería que me dejaran estar presente durante el «tiempo de adultos», me convenía enrollarme bien. Lo que en esencia significaba: no hagas preguntas tontas, no te creas que la velada gira en torno a ti (no es así). Los

adultos están ahí para charlar entre ellos y reírse y bromear. A mí me tocaba callar y dejarlos tranquilos, sin continuas interrupciones infantiles. Sabía que, en realidad, a nadie le interesaba escuchar un posible comentario mío (a menos que fuese una monería encantadora) sobre la película que veíamos, o sobre la velada en sí. No quiero decir con eso que si incumplía esas normas me trataran con severidad; pero se me animaba a actuar con madurez y portarme bien. Porque, si daba la lata con comportamientos infantiles, me quedaría en casa con una canguro mientras ellos salían y se lo pasaban bien. ¡Yo no quería quedarme en casa! ¡Quería salir con ellos! ¡Quería formar parte del «tiempo de los adultos»!

En cierto modo yo era un *Grizzly Man* en versión infantil, capaz de observar a los mayores en su hábitat natural por la noche. Por la cuenta que me traía, debía mantener la boca cerrada y los ojos y los oídos bien abiertos.

Eso era lo que hacían los adultos cuando no estaban con niños.

Esa era la forma en que se relacionaban los adultos.

Esos eran sus temas de conversación cuando se reunían.

Esas eran las gilipolleces que les gustaba hacer.

Esas eran las gilipolleces que les divertían.

No sé si era la intención de mi madre o no, pero estaban enseñándome cómo los adultos se relacionaban.

Cuando me llevaban al cine, a mí me tocaba quedarme quieto en la butaca y ver la película, me gustara o no.

¡Sí, algunas de esas películas para adultos eran una pasada, joder!

MASH, la Trilogía del Dólar, *El desafío de las águilas, El padrino, Harry el Sucio, The French Connection (Contra el imperio de la droga), La gatita y el búho* y *Bullitt.* Y algunas, para un niño de ocho o nueve años, eran un peñazo. *¿Conocimiento carnal? ¿La zorra? ¿Isadora? ¿Domingo, maldito domingo? ¿Klute? ¿Complicidad sexual? ¿Estudio de modelos? ¿Diario de una esposa desesperada?*

Pero yo sabía que a ellos, mientras veían la película, les traía sin cuidado si yo me lo pasaba bien o no.

Estoy seguro de que al principio, en algún momento, debía de decir

cosas como «Eh, mamá, me aburro». Y estoy seguro de que ella me contestaba: «Oye, Quentin, si vas a dar la lata cuando te sacamos por la noche, la próxima vez te dejaremos en casa [con una canguro]. Si prefieres quedarte en casa y ver la tele mientras tu padre y yo salimos y nos lo pasamos bien, estupendo…, eso haremos la próxima vez. Tú decides».

Pues bien, decidí. Quería salir con ellos.

Y la primera norma era: «no des la lata».

La segunda norma, durante la película, era: «no hagas preguntas tontas».

Quizá una o dos, al comienzo de la película, pero luego tenía que apañármelas por mi cuenta. Cualquier otra pregunta tendría que esperar hasta que terminara la película. Y, en general, era capaz de respetar esa norma. Aunque hubo algunas excepciones. Mi madre contaba a sus amigos una anécdota de cuando me llevaron a ver *Conocimiento carnal*. Art Garfunkel está intentando convencer a Candice Bergen de que se acueste con él. Y su diálogo era una y otra vez algo así: «Venga, ¿lo hacemos? No quiero hacerlo. ¿Me prometiste que lo harías? No quiero hacerlo. Todos los demás lo están haciendo».

Y, según parece, con mi voz más chillona de niño de nueve años, pregunté: «¿Qué quieren hacer, mamá?». Lo cual, según mi madre, provocó las carcajadas de todos los adultos presentes en la sala.

En otra ocasión, la imagen congelada del final de *Dos hombres y un destino* me resultó poco clara.

–¿Qué ha pasado? –recuerdo que pregunté.

–Han muerto –me informó mi madre.

–¿Han muerto? –grité.

–Sí, Quentin, han muerto –me aseguró mi madre.

–¿Cómo lo sabes? –pregunté yo sagazmente.

–Porque era eso lo que querían dar a entender al congelar la imagen –contestó ella con paciencia.

–¿Cómo lo sabes? –insistí.

–Lo sé, y punto –fue su respuesta, poco satisfactoria.

–¿Por qué no se ha visto? –pregunté, casi indignado.

A continuación, ya claramente al límite de su paciencia, mi madre dijo con tono cortante:

–¡Porque no han querido que se viera!

–Debería haberse visto –contesté yo entre dientes.

Y, pese a que ese fotograma se ha convertido en una imagen icónica, sigo pensando que yo tenía razón: «Debería haberse visto».

Sin embargo, por lo general, yo tenía la sensatez suficiente para saber que, mientras mis padres veían la película, no era el momento de acribillarlos a preguntas. Sabía que estaba viendo películas para adultos y que no entendería algunas cosas. Pero el hecho de comprender o no la relación lésbica entre Sandy Dennis y Anne Heywood en *La zorra* no era lo importante. Lo importante era que mis padres se lo pasaran bien, y que yo los acompañara cuando salían de noche. También sabía que el momento de hacer preguntas era el viaje de vuelta a casa, una vez terminada la película.

Cuando un niño lee un libro para adultos, hay palabras que no entiende. Pero, según el contexto, y el párrafo que contiene la frase, a veces puede deducirla. Lo mismo ocurre cuando un niño ve una película para adultos.

Aunque, claro, algunas cosas escapan a tu comprensión y tus padres prefieren que escapen a tu comprensión. Pero algunas cosas, incluso si no sabía qué querían decir exactamente, en esencia las entendía.

Sobre todo los chistes que hacían reír a todos los adultos de la sala. Joder, era de lo más emocionante ser el único niño en un cine lleno hasta los topes de adultos viendo una película y oírlos reírse (normalmente) de algo que, como yo sabía, era casi con toda seguridad subido de tono. Y a veces, incluso cuando no lo pillaba, sí lo pillaba.

Aunque, en realidad, yo no sabía qué era una «goma», por las risas del público me hice más o menos una idea durante la escena entre Hermie y el farmacéutico en *Verano del 42*. Lo mismo pasó con la mayor parte de chistes sexuales de *La gatita y el búho*. En esa película me reí con el público adulto de principio a fin (con la frase «bombas fuera», el puto cine casi se vino abajo).

Ahora bien, con respecto a las películas que acabo de mencionar, en

las reacciones de los adultos había algo más que yo entonces no podría haber detectado, pero de lo que ahora sí me doy cuenta. Si muestras a un niño una película en la que sale un tío soltando tacos con gracia, o un chiste sobre caca o pedos, normalmente deja escapar una risita. Y, cuando es un poco mayor y le muestras una película en la que aparece un chiste sexual, deja escapar una risita por eso otro. Pero se trata de una risa pícara. Sabe que eso es inapropiado, y sabe que quizá no debería estar oyéndolo o viéndolo. Y la risa revela que se siente un poco pícaro él mismo al participar en ese intercambio.

Pues, en 1970 y 1971, era así como los espectadores adultos respondían al humor sexual de películas como *¿Dónde está papá?, La gatita y el búho, MASH, Verano del 42, Querido profesor* y *Bob, Carol, Ted y Alice.* O a la escena de los *brownies* de maría en *Te quiero, Alice B. Toklas.* O cuando los jugadores de fútbol se fumaban un porro en el banquillo en *MASH*. O a escenas que tenían un toque cómico, pero no habrían sido posibles uno o dos años antes. Como cuando se presenta a Joe en *Joe, ciudadano americano*, o la redada de Popeye Doyle en el bar en *The French Connection*, en la que las risas de los adultos transmitían esa misma sensación de picardía. Lo cual, visto en retrospectiva, tiene su lógica. Porque esos adultos no estaban acostumbrados a ver esa clase de material. Esos eran los dos o tres primeros años del Nuevo Hollywood. Esos espectadores se habían criado viendo películas de los años cincuenta y sesenta. Estaban acostumbrados a los atisbos, a las insinuaciones, a los dobles sentidos y a los juegos de palabras (antes de 1968, el nombre del personaje interpretado por Honor Blackman en *James Bond contra Goldfinger*, «Pussy Galore» [«Coño a Montones»], era el chiste sexual más explícito jamás pronunciado en una gran película comercial).

Por tanto, en cierto extraño sentido, los adultos y yo veníamos a estar en la misma onda. Pero no eran las risitas pícaras lo único que oía entre los espectadores mayores. Los personajes homosexuales siempre eran motivo de risa. Y sí, ciertamente, a veces se presentaba a esos personajes como carne de cañón cómica (*Diamantes para la eternidad* y *Punto límite: cero*).

Pero no siempre.

A veces las risas ponían de manifiesto, en realidad, un lado desagradable del público.

En 1971, el mismo año de *Diamantes para la eternidad* y *Punto límite: cero*, vi con mis padres en un cine *Harry el Sucio*.

En la pantalla, Scorpio (Andy Robinson), el sustituto en la película del Asesino del Zodiaco de la vida real, apuntaba desde una azotea hacia un parque de San Francisco con un rifle de largo alcance. En la mira del rifle de Scorpio aparecía un gay negro con un llamativo poncho morado. Lo memorable de ese cuadro vivo es la propia escena que vemos desarrollarse a través de la mira del rifle de Scorpio. El hombre del poncho morado ha quedado con un tipo de bigote negro, mezcla de vaquero y de hippy, idéntico al personaje de Dennis Hopper en *Easy Rider (Buscando mi destino)*. En la película, nos formamos una idea bastante clara de lo que está pasando. No parecen una pareja; no cabe duda de que se trata de una cita entre los dos hombres. El vaquero acaba de comprar al del poncho morado un cucurucho de vainilla. Y, pese a no haber el menor contacto físico entre ellos, y pese a que la escena transcurre en el más absoluto silencio, vemos que la cita va bastante bien.

Advertimos que el del poncho morado se lo está pasando en grande y que tiene cautivado al vaquero con aspecto de Dennis Hopper. Esa escena muda es, quizá, una de las representaciones de un cortejo entre gais menos sujetas a juicios morales que habían podido verse hasta entonces en una película de unos estudios de Hollywood.

Sin embargo, al mismo tiempo, la observamos íntegramente a través de la mira del rifle de Scorpio, con la retícula puesta en el hombre del poncho morado. Pero, cuando yo era niño, ¿cómo supe que el tío del poncho morado era gay? Porque al menos cinco espectadores dijeron en voz alta y entre risas: «¡Ese es maricón!». Incluido Curt, mi padrastro. Y se rieron de sus payasadas, pese a que solo lo veían a través de la mira de un asesino despiadado, mientras, en la banda sonora, acompaña las imágenes la inquietante música de Lalo Schifrin «asesino tiene una víctima en la mira». Pero yo sentí algo más en aquel

cine lleno de personas mayores. A diferencia de lo que ocurría con otras víctimas de la película, en realidad no tuve la sensación de que a los espectadores adultos les preocupara mucho el hombre del poncho morado. De hecho, me atrevería a decir que unos cuantos incluso se pusieron del lado de Scorpio animándolo a disparar.[2]

En el viaje de vuelta a casa, incluso si yo no tenía ninguna pregunta, mis padres hablaban de la película que acabábamos de ver. He aquí algunos de mis recuerdos más entrañables. A veces les gustaba la película y a veces no, pero en general me sorprendía un poco la seriedad de sus reflexiones. Y me resultaba interesante repasar la película que acababa de ver desde la perspectiva de su análisis.

A los dos les gustó *Patton*, pero durante el regreso a casa toda la conversación giró en torno a su admiración por la interpretación de George C. Scott.

A ninguno le gustó *Querido profesor*, de Roger Vadim, por razones que no entiendo del todo. En la mayoría de las películas de orientación sexual a las que me llevaban, me aburría como una ostra. Pero *Querido profesor* destilaba una genuina vitalidad que captó mi atención y la retuvo. Como también el desenfadado *savoir faire* de Rock Hudson, que no pasó inadvertido a un niño de ocho años. Como es natural, mi padrastro masculló comentarios homófobos sobre Rock Hudson durante todo el camino, pero recuerdo que mi madre salió en defensa del señor Hudson («Pues si es homosexual, ahí tienes una prueba más de que es un gran actor»). Recuerdo que *Aeropuerto* fue todo un éxito en mi familia en 1970. Sobre todo por la sorpresa de la detonación de la bomba de Van Heflin. El momento en que la bomba estalla a bordo del aparato fue una de las mayores conmociones en una película de Hollywood hasta entonces. Como dijo Curt en el viaje de vuelta a casa: «Yo pensaba que Dean Martin iba a disuadir a ese tío», cuyo subtexto era que así se habría desarrollado una película de Dean Martin de 1964 o 1965, en comparación con un filme –incluso uno relativamente anticuado– de 1970.

Y la escena posterior –cuando el agujero abierto en el avión absorbe a la gente– fue una de las imágenes cinematográficas más intensas que yo había presenciado. Pero aquel año, 1970, vi cosas muy intensas.

Con el rito de iniciación de *Un hombre llamado Caballo*, en el que clavan unas garras de águila en el pecho al protagonista, flipé. Lo mismo que con la cruenta evisceración a cámara lenta mediante una estaca en *Sombras en la oscuridad*. Recuerdo que, durante esos dos momentos, fijé la mirada en la pantalla boquiabierto, sin acabar de creerme que en una película pudiera hacerse algo así. Estoy seguro de que esas noches hablé sin parar en el coche de regreso a casa (esas películas me parecieron increíbles).

El 15 de abril de 1971 (poco después de mi octavo cumpleaños) se celebró en el Dorothy Chandler Pavilion la entrega de los Premios Óscar para películas de 1970. Las cinco nominaciones a la mejor película fueron *Patton, MASH, Mi vida es mi vida, Aeropuerto* y *Love Story*. Llegada la noche de los Óscar, yo había visto las cinco (obviamente, en el cine). Y la película que yo prefería, *MASH*, la vi tres veces. Ese año vi prácticamente todas las películas importantes. Las dos únicas que me perdí fueron *La hija de Ryan* y *Nicolás y Alejandra*, que no me importó perderme. Además, vi los tráileres tantas veces que tenía la sensación de que sí las había visto (vale, tampoco vi *¡Agáchate, maldito!*, porque, en opinión de Curt, el título era una estupidez; lo mismo pasó con *Dos mulas y una mujer*).

Mis otras dos películas preferidas de ese año fueron *Un hombre llamado Caballo* y, probablemente, *Los violentos de Kelly*. Para ilustrar en qué modo esas películas estaban modelando mi gusto, diré que en 1968 mi película favorita fue *Ahí va ese bólido*. En 1969, fue *Dos hombres y un destino*. Pero en 1970 mi película favorita fue *MASH*, una comedia sexual de temática anarquista en un entorno militar.

Con eso no quiero decir que hubieran dejado de gustarme las películas de Disney. Las dos grandes películas de Disney de ese año fueron *Los aristogatos* y *Marineros sin brújula*, y las vi las dos y me gustaron las dos. Pero nada me hizo reír tanto como la escena en que Labios Ardientes (Sally Kellerman) queda desnuda a la vista de todos en

la ducha. O cuando Radar (Gary Burghoff) coloca el micrófono debajo de la cama mientras Labios Ardientes y Frank Burns follan y luego John «Trampero» (Elliott Gould) lo retransmite por todo el campamento. (En cambio, toda la sección central, cuando Sin Dolor, el dentista del campamento, entra en un estado de pánico homosexual, nunca me dijo gran cosa. Lógicamente, porque es la peor parte de la película).

Pero, insisto, aunque con *MASH* disfruté de verdad, para mí parte del placer de verla se debía al hecho de estar en un cine lleno de adultos que se desternillaban de risa, todos exaltados por su propia procacidad. Y no hablemos ya de lo mucho que me divertía volver al colegio y describir esas escenas a los otros niños de mi clase que ni en sueños verían una película como *MASH*, o *The French Connection* o *El padrino*, o *Grupo salvaje*, o *Deliverance (Defensa)* (solía haber únicamente otro niño al que le permitían ver las barbaridades que yo veía).

Como a mí me dejaban ver cosas vedadas a otros niños, mis compañeros de clase me tenían por una persona sofisticada. Y como veía las películas más estimulantes de la época más destacada de la historia en la cinematografía de Hollywood, no les faltaba razón: yo era sofisticado.

Llegado un punto, al tomar conciencia de que yo veía películas que otros padres no dejaban ver a sus hijos, pregunté a mi madre al respecto.

–Quentin –dijo–, a mí me preocupa más que veas las noticias. Una película no va a hacerte daño.

¡Así se habla, Connie, joder!

Después de verme expuesto a todas esas imágenes, ¿alguna de ellas me resultó perturbadora? Pues ¡claro, algunas sí! Pero eso no quiere decir que la película en cuestión no me gustara.

Cuando sacaron del hoyo a la chica desnuda muerta en *Harry el Sucio*, para mí fue totalmente perturbador. Pero lo entendí.

La crueldad de Scorpio era el colmo del colmo. Tanto mejor para que Harry lo acribillara con el arma más potente del mundo.

Sí, me resultó perturbador ver a una mujer en pleno sufrimiento histérico arrastrada por la calle y azotada por los aldeanos después de

ser condenada por brujería en la película *El grito del fantasma*, de Vincent Price, que vi en una sesión doble junto con la excelente película de terror española *La residencia*. ¡Qué gran noche!

El mero hecho de enumerar las descabelladas imágenes violentas que vi de 1970 a 1972 horrorizaría a la mayoría de los lectores. James Caan, al ser tiroteado con ametralladoras hasta morir en el peaje, o Moe Greene al recibir un disparo en un ojo, en *El padrino*. Aquel tío que la hélice del avión corta por la mitad en *Catch-22* (*Trampa 22*). El delirante viaje de Stacy Keach colgado del costado del coche en *Los nuevos centuriones*. O Don Stroud disparándose en la cara con una metralleta en *Mamá sangrienta*. Pero limitarme a enumerar momentos grotescos –fuera del contexto de las películas que los contenían– no es del todo justo para las películas en cuestión. Y el punto de vista de mi madre –como más adelante me explicaría– partía de la idea del contexto. En esas películas, yo podía hacer frente a las imágenes porque entendía el argumento.

En esa primera época, sí encontré verdaderamente inquietante, sin embargo, la secuencia en que Vanessa Redgrave, en el papel de Isadora Duncan, muere estrangulada al enredarse, en la rueda de un automóvil biplaza, la chalina que llevaba puesta en *Isadora*. Supongo que ese final me afectó tanto por lo mucho que me aburrió todo lo anterior. Esa noche, en el viaje de regreso a casa, no paré de hacer preguntas sobre el riesgo de morir accidentalmente si se te enganchaba el pañuelo en la rueda del coche. Mi madre me aseguró que no tenía nada que temer. Nunca me permitiría ponerme un pañuelo largo y ondulante en un biplaza descapotable.

Una de las cosas más aterradoras que vi en una película por aquel entonces no fue una escena de violencia cinematográfica. Fue la representación de la peste negra en *El último valle*, de James Clavell. Y, una vez terminada la película, la descripción histórica de mi padrastro me puso los pelos de punta.

Algunas de las experiencias más intensas que viví en el cine no fueron siquiera las propias películas. Fueron los tráileres.

Sin duda alguna, lo más horripilante que vi de niño en el cine no fue

ninguna de las películas de terror a las que me llevaron. Fue el tráiler de *Sola en la oscuridad*.

Antes de saber siquiera qué era la homosexualidad, vi la escena de sexo entre dos hombres, Peter Finch y Murray Head, en *Domingo, maldito domingo*. No me impactó; me provocó confusión. Pero sí me impactó el combate de lucha libre ante la chimenea entre Alan Bates y Oliver Reed, desnudos, en el tráiler de *Mujeres enamoradas*, de Ken Russell. También capté lo esencial de las estremecedoras consecuencias de la subyugación masculina en el tráiler del drama penitenciario *Los ojos de la cárcel*. Y, por alguna razón, también me asustó el tráiler psicodélico de *200 Motels*, de Frank Zappa.

¿Hubo alguna película de esa época a la que me fue imposible hacer frente?

Sí.

Bambi.

Bambi extraviado al separarse de su madre, los disparos del cazador contra ella y el horroroso incendio forestal me afectaron más que cualquier otra de las imágenes que vi en el cine. Lo único que se acercaría a eso fue la película de Wes Craven *La última casa a la izquierda*, que vi en 1974. Es cierto que esas secuencias de *Bambi* han trastornado a los niños durante décadas. Pero estoy casi seguro de conocer la razón por la que *Bambi* tuvo un efecto tan traumático en mí. Por supuesto, el hecho de que Bambi pierda a su madre toca la fibra sensible de todos los niños. Pero creo que, incluso más que la dinámica psicológica de la trama, el inesperado giro trágico de la película fue lo que me causó tal conmoción. Los anuncios de televisión no ponían de relieve la verdadera naturaleza de la película. Por el contrario, se centraban en las travesuras de los entrañables Bambi y Tambor. Nada me preparó para el desgarrador giro en los acontecimientos. Recuerdo que mi pequeño cerebro exclamó el equivalente en un niño de cinco años a: «¿Qué coño está pasando aquí?». Creo que si hubiese estado más preparado para lo que iba a ver, lo habría procesado de manera distinta.

Una noche, no obstante, mis padres se fueron al cine sin mí. Era una sesión doble: *Violenta persecución*, de Melvin Van Peebles, y *El volar es para los pájaros*, de Robert Altman.

Los acompañaron el hermano menor de mi madre, Roger, que acababa de volver de Vietnam y que casualmente salía con mi canguro, Robin, una simpática pelirroja de clase media que vivía a un paso de casa en la misma calle.

La velada no fue precisamente un éxito.

No solo no les gustaron las películas, sino que, además, mi padrastro y mi joven tío se pasaron días despotricando contra ellas. *El volar es para los pájaros* es una de las peores películas que jamás han llevado el logo de unos estudios, y eso teniendo en cuenta que Altman también hizo para unos estudios *Quinteto*, que es malísima, aburrida y absurda. Pero *El volar es para los pájaros* es el equivalente cinematográfico a una cagada de pájaro en la cabeza. Aun así, tiene su gracia imaginar a mis padres, y a mi joven tío, y a mi canguro de diecisiete años, comprando entradas para *El volar es para los pájaros* con la idea de que iban a ver una película de verdad.

Se quedaron de una pieza (sobre todo mi tío).

En todo caso, la película de Altman era la parte secundaria de la sesión doble. La película que pagaron por ver era *Violenta persecución (Sweet Sweetback)*.

Esta estaba clasificada X («¡por un jurado compuesto íntegramente por blancos!»), y esa fue la razón por la que yo no pude ir. Estoy seguro de que Curt, el tío Roger y Robin no supieron qué pensar del inquietante grito en favor del empoderamiento negro de Van Peebles, como tampoco de *El volar es para los pájaros*. Pero, si bien no alcanzaron a comprender –estoy seguro de ello– por qué iba alguien a molestarse en hacer una chorrada como la de Altman, debía reconocerse que el filme de Van Peebles era otra cosa.

Una cosa que no entendieron.

Una cosa que los desbordó (lo cual los sacó de quicio).

Una cosa que no era para ellos (después de que la película los

rechazara, ellos rechazaron la película), pero era una cosa, a diferencia de *El volar es para los pájaros*, que no podían negar.

La parte interesante de mi recuerdo es que fueron a verla única y exclusivamente por mi madre. Dudo que alguno de ellos, aparte de mi madre, hubiera oído hablar de *Violenta persecución* (ella se la dio a conocer). Además, mi madre nunca usaba la versión abreviada del título (*Sweet Sweetback* en inglés). Siempre se refería a ella por su título soul extenso: *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Y, aunque recuerdo que los dos hombres llegaron a casa quejándose de la película (y así siguieron durante días), mi madre apenas dijo nada. No la defendió, pero tampoco se sumó a la diatriba. Guardó silencio (algo poco habitual en ella) sobre el asunto.

Menos de un año después abandonaría a Curt y saldría solo con hombres negros durante los tres años siguientes.

Durante ese periodo mi madre y yo fuimos menos al cine juntos, porque ella iba más al cine en sus citas. Y en esas citas vio algunos de los primeros filmes del género *blaxploitation*. Una de esas películas fue *Super Fly*.

El caso es que yo ya conocía *Super Fly* porque ella tenía el álbum de la banda sonora, un superéxito, y en el apartamento se ponía continuamente. La película también recibió mucha promoción en el programa *Soul Train*. Y, en nuestro apartamento, llegado el sábado, nunca nos perdíamos *Soul Train*. Por esas fechas yo vivía con mi madre en un apartamento bonito y moderno que ella compartía con dos camareras de bares de copas que en esa época eran sus mejores amigas: Jackie (negra) y Lillian (mexicana).

Eran tres mujeres jóvenes, modernas y guapas en los vibrantes años setenta, aficionadas a salir con deportistas. Tres mujeres sexis (por entonces mi madre era una mezcla entre Cher y Barbara Steele), una blanca, una negra, una mexicana, que compartían un apartamento con el hijo de diez años de la blanca: prácticamente éramos una telecomedia.

¿El veredicto de mi madre con respecto a *Super Fly*? Le pareció una película poco profesional. Pero consideraba que la escena de la bañera

entre Ron O'Neal y Sheila Frazier era una de las más eróticas que había visto.

Otra película del género *blaxploitation* de la que me habló se titulaba *Melinda*, protagonizada por Calvin Lockhart (también muy promocionada en *Soul Train*). Yo mismo la vi muchos años más tarde. No está mal (viene a ser una versión *blaxploitation* de la película de cine negro *Laura*, con muchos combates de kung-fu al final). A mi madre le encantó. Y le dije que yo también quería verla. Pero en esa ocasión me dijo que no podía. El caso es que eso no lo decía a menudo (las otras dos únicas películas que, según ella, no podía ver eran *El exorcista* y *Carne para Frankenstein*). Así que le pregunté por qué. Y si bien *Melinda* no era una película memorable, nunca he olvidado la respuesta de mi madre a esa pregunta.

–Verás, Quentin, es muy violenta. No es que eso lo rechace forzosamente. Pero no entenderías el argumento. Y, sin entender el contexto en el que se desarrolla la violencia, estarías viendo la violencia por la violencia. Y eso no es lo que quiero –dijo.

Teniendo en cuenta que esa sería una conversación que yo mantendría durante el resto de mi vida, nunca he oído a nadie expresar mejor la idea. Ahora bien, tampoco puede decirse que entendiera las confusas intrigas de la trama de *The French Connection*, más allá del hecho de que la poli iba detrás del francés de la barba. Pero supongo que, en lo que a mi madre se refería, bastaba con eso.

Durante esa época mi madre salía con un futbolista profesional llamado Reggie. Este, en un esfuerzo por anotarse un tanto con ella, se ofreció a pasar algún rato conmigo.

Como jugador de fútbol que era, preguntó a mi madre:

–¿Le gusta el fútbol?

–No, le gusta el cine –contestó ella.

En fin, quiso la suerte que a Reggie también le gustara el cine. Y, al parecer, veía todas las pelis de *blaxploitation* que salían. Así que un sábado a media tarde Reggie (a quien no conocía) se pasó por el

apartamento, me recogió y me llevó al cine. Fuimos a una parte de la ciudad donde yo nunca había estado. Había visitado las zonas de grandes cines de Hollywood y Westwood; pero aquel era un sitio distinto. En aquella avenida había cines enormes en ambas aceras y se sucedían a lo largo de unas ocho manzanas. (Ya de mayor, caí en la cuenta de que Reggie me llevó a la zona de cines del centro de Los Ángeles, situada en Broadway Boulevard, que incluía, entre otros, el Orpheum, el State, el Los Angeles, el Million Dollar Theatre y el Tower). No solo eran grandes los cines, con amplias marquesinas delante, sino que también eran gigantescos (de siete metros de alto, o eso me pareció a mí) los carteles de las películas que había encima de las marquesinas. Y, a excepción del clásico de las artes marciales *De profesión: invencible* y (curiosamente) *My Fair Lady*, todas eran películas del género *blaxploitation*. Películas que yo nunca había visto, pero conocía por los anuncios que veía en televisión (especialmente en *Soul Train*) u oía por la radio en 1580 KDay –la emisora de música soul de Los Ángeles–, o por la fascinante publicidad presentada en forma de cómic que leía en la sección «Agenda» del *Los Angeles Times*.

El sol empezaba a ponerse y se encendía ya el neón de las marquesinas de vistosos colores con su característico zumbido. Mi nuevo amigo me dijo que podía elegir la película que más me apeteciera ver (excepto *My Fair Lady*). La noche de aquel sábado pasaban en aquella calle *Hit Man*, con Bernie Casey (un *remake* con actores negros de la película británica *Asesino implacable*), y *Goldy el Chulo*, que pronto se convertiría en un clásico, protagonizada por Max Julien y Richard Pryor.

–¿Qué tal *Goldy el Chulo*? –pregunté.

–Bueno, *Goldy el Chulo* ya la he visto –me informó.

–¿Es buena?

–¡Es sensacional! –contestó–. Y, si de verdad es esa la que quieres ver, yo puedo ver *Goldy el Chulo* otra vez, pero sigamos para ver qué más hay.

También pasaban *Super Fly, Su majestad, el Hampa, Cool Breeze* (un *remake* con actores negros de *La jungla de asfalto*) y *Come Back*

Charleston Blue (secuela de *Algodón en Harlem*), y él ya las había visto todas. Pero la nueva película en Broadway, recién estrenada el miércoles anterior, era *Pólvora negra*, el último filme de Jim Brown, la superestrella del *blaxploitation*. Yo esa semana había visto mucho los anuncios en televisión, y parecía muy interesante. Incluso recuerdo los anuncios de radio, que proclamaban: «Jim Brown va a pillar al cabrón que mató a su hermano».

El caso es que *Pólvora negra* era la película que Reggie quería ver a toda costa. Para empezar, como el buen entendido que aparentemente era, había visto todas las demás. Por otra parte, se veía a la legua que Jim Brown le molaba.

Le pregunté quiénes eran sus actores preferidos. Dijo: Jim Brown, Max Julien, Richard Roundtree, Charles Bronson y Lee Van Cleef.

Me preguntó quién era mi actor preferido.

–Robert Preston –dije.

–¿Quién es Robert Preston?

–¡El de *Vivir de ilusión*!

(Por entonces yo era una gran fan de *Vivir de ilusión*).

Como era sábado por la noche y ponían la ultimísima película de Jim Brown, la enorme sala (tendría un aforo de unas mil cuatrocientas butacas) no estaba exactamente abarrotada, pero desde luego sí muy concurrida, y se palpaba la expectación.

Mi cara pequeña era la única blanca entre el público.

Esa iba a ser mi primera película en una sala con un público totalmente negro (excepto yo) en un barrio negro. Corría el año 1972. Hacia 1976 me aventuraría a ir solo a un cine en el que casi todo el público era negro, el Carson Twin Cinema (en Carson, California), donde me puse al día de todos los clásicos del *blaxploitation* y el kung-fu que me había perdido en la primera mitad de la década *(Coffy, Goldy el Chulo, Foxy Brown, J. D.'s Revenge, Cooley High, Sin testigos, Doctor Black, monstruo asesino, De profesión: invencible, Hapkido, Furia oriental)*, además de todas las otras películas del *blaxplotaition* que salieron en esa época. Y, a principios de los ochenta, volví casualmente a esos cines de Broadway. Pero por esas fechas el barrio era mucho más mexicano que

negro, y en general las cintas de 35 mm que exhibían contenían subtítulos en español.

Además, ya avanzados los setenta, pasaba muchos fines de semana en casa de Jackie (¿os acordáis de la antigua compañera de apartamento de mi madre?), que vivía en Compton. Para entonces, Jackie era como mi segunda madre, su hija Nikki (que era cuatro años mayor que yo) era como una hermana para mí, y el hermano de Jackie, Don (lo llamábamos «Gran D»), era como mi tío.

Y Nikki y sus amigas me llevaban al cine en Compton, donde vi *Mahogany, piel de caoba, Dos tramposos con suerte, De profesión: estafadores* y *Adiós, amigo* (no solo veíamos películas de negros; también vimos *Aeropuerto 1975* y *Juego peligroso*). Además, Nikki y una de sus amigas me llevaron (cuando yo tenía catorce años) al Pussycat Theatre, en Hollywood Boulevard, a ver mis primeras películas porno: *Garganta profunda* y *El diablo en la señorita Jones*, la clásica doble sesión que se pasó en esa sala durante ocho años. (No entendimos a qué venía tanto revuelo con *Garganta profunda*. Pero *El diablo en la señorita Jones* nos pareció una película bastante buena).

¿Cómo conseguí entrar a los catorce años?

Primero, era un chico tirando a alto. Solo me habría delatado la voz de pito. Así que sencillamente dejé hablar a Nikki.

Segundo, el cine abría toda la noche. Así que nos presentamos a las dos de la madrugada. Dudo que en el Pussycat Theatre se negara jamás la entrada a una mujer que se acercase a la taquilla a las dos de la madrugada.

Más adelante, ya a los dieciséis, conseguí trabajo de acomodador en el Pussycat Theatre de Torrance.

Pero volvamos a mí, Reggie y Jim Brown.

En el Tower Theatre ponían *Pólvora negra* en sesión doble con otra película, un drama social un tanto *amateur* sobre la situación de los negros titulado *The Bus Is Coming*.

Entramos en la sala cuando aún faltaban unos tres cuartos de hora para que terminase *The Bus Is Coming*. Como ya he dejado claro, en tanto que niño que veía películas estimulantes en compañía de

espectadores adultos, yo era una persona bastante sofisticada. Había visto a muchos públicos adultos distintos reaccionar ante muchos tipos de película diferentes. E incluso había presenciado situaciones en que el público se mostraba contrario a una película y abucheaba contra la pantalla (eso ocurrió con un filme de Crown International titulado *Los jóvenes graduados*). Pero no conocía nada parecido a la reacción de aquel público ante *The Bus Is Coming*.

Joder, qué hostilidad la suya.

Y empezaron a proferir obscenidades sin parar contra la pantalla durante los tres cuartos de hora restantes de la película. La primera vez que oí la expresión «¡chúpamela!» fue cuando un espectador se la gritó a un personaje que salía en la pantalla. Como nunca antes me había encontrado con nada parecido, al principio no supe cómo tomármelo. Pero sus insultos a los personajes eran cada vez más subidos de tono, y, conforme avanzaba la cinta, más profundo era en apariencia el desprecio del público y más cómicos los insultos. Hasta que se me escapó la risa. Y al poco rato me reía ya sin control. Estoy seguro de que mi reacción y mi risa desinhibida y aguda de niño de nueve años debió de hacerle tanta gracia al futbolista que me acompañaba como me la hacía a mí el público.

–¿Te lo estás pasando bien, Q? –preguntó.

–¡Esta gente es de lo más chistosa! –dije, y no me refería a la película.

Me sonrió y me dio una palmada en el hombro con su mano enorme.

–Eres un niño enrollado, Q.

Y, a partir de ahí, envalentonado, decidí sumarme al alboroto y grité contra la pantalla. Al instante miré de reojo a Reggie para ver si ponía algún reparo. Pero Reggie, viendo que yo me sentía lo bastante a gusto como para participar, se limitó a reírse. Así que participé. Hasta el punto de que proferí en dirección a la pantalla mi nueva expresión preferida: «¡chúpamela!».

Y, ante esa salida, Reggie y otros adultos sentados cerca empezaron a troncharse de risa.

¡Qué noche aquella! ¡No veáis!

Pero la velada no había hecho más que comenzar.

Lo último que recuerdo sobre *The Bus Is Coming* es la escena final, cuando aparece el autobús y el niño negro de doce años que lleva toda la película esperándolo (el autobús debía de ser una metáfora, creo) empieza a gritar una y otra vez la frase que da título al filme («The bus is coming» [«Viene el autobús»]). Momento en el cual un espectador contestó a voz en cuello: «¡Vale, pues móntate, y anda y que te jodan!».

Cuando se encendieron las luces en la enorme sala, tuve que enjugarme las lágrimas porque lloraba de risa. Comenzaba a entender que, para ganarse a mi madre, Reggie intentaba congraciarse conmigo. Le pregunté, pues, si podía comprar una Coca-Cola y unos caramelos en el bar. Pero, en lugar de llevarme al puesto, sacó la cartera, extrajo un billete de veinte dólares y dijo: «Cómprate lo que quieras».

Por mí, mi madre bien podía casarse con aquel tío.

El caso es que, en un cine descomunal prácticamente del tamaño del Metropolitan Opera House, me encaminé hacia el bar. Después, cargado de chuches por valor de diez dólares, regresé a mi asiento cuando las luces ya se atenuaban. Enseguida, en aquella noche de sábado en el centro, empezó a parpadear a través de la ventana del proyector *Pólvora negra*, la última película de Jim Brown, para un público sumamente entusiasta formado por unos ochocientos cincuenta negros, ochocientos de los cuales eran hombres.

Y, para ser sincero, ya nunca he vuelto a ser el mismo desde entonces.

A partir de ese momento, en mayor o menor medida, me he pasado la vida entera yendo a ver películas y haciéndolas, en un esfuerzo por recrear la experiencia de ver una película de Jim Brown recién estrenada, un sábado por la noche, en un cine con público negro en 1972. Lo más cercano a esa experiencia que había vivido antes fue el año anterior, cuando vi mi primer James Bond, *Diamantes para la eternidad*, mientras el público, con una actitud cómplice, respondía a cada comentario jocoso de Sean Connery. Y quizá debería añadir las reacciones del público ante Clint Eastwood en *Harry el Sucio*.

Aun así… no había punto de comparación.

Cuando Jim Brown está sentado detrás de su escritorio, y Bruce Glover (el padre de Crispin) y el otro esbirro blanco lo amenazan, y Gunn pulsa un botón bajo el escritorio y cae en su regazo una escopeta de cañones recortados…, los espectadores negros que llenaban la sala prorrumpieron en vítores de un modo que el niño de nueve años que yo era nunca había visto en un cine. En aquel entonces –viviendo con una madre soltera– fue posiblemente la experiencia más masculina de la que había formado parte jamás.

Y cuando la película terminó con un fotograma congelado de Jim Brown en el papel de Gunn, el tío sentado detrás de Reggie y de mí declaró en voz alta: «Esto sí es una peli sobre un cabronazo de lo más malo».[3]

Por desgracia, después de esa noche, nunca volví a ver a Reggie. Y hoy por hoy sigo sin saber qué ha sido de él. De vez en cuando preguntaba a mi madre:

–¿Qué fue de Reggie?

Ella se encogía de hombros y decía:

–Ah, por ahí anda.

BULLITT
(1968)

Junto con Paul Newman y Warren Beatty, Steve McQueen fue, entre los intérpretes masculinos, el más importante de las jóvenes estrellas de los años sesenta. El Reino Unido tenía sus propios jóvenes actores fascinantes, como Michael Caine, Sean Connery, Albert Finney y Terence Stamp, pero en Estados Unidos los jóvenes sexis –que fuesen también auténticas estrellas de cine– eran McQueen, Newman y Beatty. Por debajo de ellos, en el siguiente peldaño, se encontraban James Garner, George Peppard y James Coburn. Pero, en general, siempre que uno de estos conseguía un papel, era porque uno de los tres grandes lo rechazaba. Si los productores querían a Newman o McQueen, se conformaban con George Peppard. Si querían a McQueen, se conformaban con James Coburn. Si querían a Beatty, se conformaban con George Hamilton. James Garner, en realidad, gozaba de popularidad suficiente para recibir algún que otro guion que no llevase estampadas por todas partes las huellas de alguno de los tres grandes, pero no muy a menudo.

Otro peldaño más abajo encontramos a las jóvenes promesas como Robert Redford, George Segal y George Maharis, y estrellas del pop como Pat Boone y Bobby Darin (que en los sesenta tuvieron, de hecho, auténticas carreras cinematográficas). A decir verdad, fue Elvis Presley la única estrella destacada que, si se hubiera tomado en serio su carrera en el cine, habría podido rivalizar con los tres actores de primera línea. Pero Elvis era esclavo tanto del coronel Tom Parker como de su propio éxito. Elvis hacía dos películas al año, y ninguna perdió dinero. Lo cierto es que no todas esas películas de Elvis eran malas. Algunas eran mejores que otras. Pero uno puede afirmar sin miedo a equivocarse que no eran verdaderas películas; eran «películas de Elvis Presley».[4]

Pero una de las razones de la gran popularidad de Steve McQueen en los sesenta, junto con su imagen de rey del *cool* y su incuestionable carisma, fue que él, entre los tres grandes (Newman, McQueen y Beatty), hizo mejores películas.

En cuanto McQueen accedió al rango de estrella de cine con *La gran evasión*, actuó en una sucesión de películas francamente buenas todas ellas. En los sesenta, el único auténtico bodrio en su filmografía posterior a *La gran evasión* es *La última tentativa*. Y eso se debe, en esencia, a lo ridículo que queda ver a Steve esforzarse en interpretar el papel de un cantante folk. Paul Newman, por el contrario, hizo durante toda su carrera una cantidad considerable de películas pésimas, junto con unas cuantas icónicas. La verdad, cuesta entender que Paul Newman se prestara a intervenir en ciertas películas a lo largo de los años. Sospecho que simplemente quería salir de casa. Después de *Esplendor en la hierba*, ninguna película de Beatty valió nada hasta *Bonnie y Clyde* (vale, puede que *Lilith*). En cambio, el material que McQueen elegía –en comparación con los otros dos– era sistemáticamente de mejor calidad.

Sin embargo, el motivo por el que el material de McQueen era superior no es que el actor leyera concienzudamente todos los guiones a su alcance y demostrara una rara habilidad para escoger proyectos. A McQueen no le gustaba leer. Posiblemente no leyó un libro en su vida por propia voluntad. Es muy probable que nunca leyera un periódico, a menos que incluyera un artículo sobre él. Y solo leía guiones cuando no le quedaba más remedio. No era que no supiese leer. No era analfabeto. Neile McQueen, su primera mujer, me dijo: «Leía revistas de coches».

Y no es que no fuera inteligente. Podía hablarte de la cilindrada de un motor, de cómo desmontar el carburador de una moto o de armamento hasta cansarte.

Sencillamente no le gustaba leer.

¿Quién leía el material, pues?

Neile McQueen.

En cuanto a la importancia de Neile McQueen en el éxito de Steve como estrella de cine, todo lo que se diga es poco.

Era Neile quien leía los guiones. Era Neile quien cribaba el material. Era Neile quien sabía elegir lo que más convenía a Steve. El agente de Steve, Stan Kamen, leía los diez guiones que se le ofrecían, preseleccionaba cinco y se los mandaba a Neile. Ella leía esos cinco guiones, escribía una sinopsis del material, se quedaba con los dos que más le gustaban y, después, contaba a Steve los argumentos y le explicaba las razones por las que los consideraba indicados para él. A partir de ahí, normalmente, él leía el guion que más gustaba a Neile.[5] También era importante, claro, el director, cuánto pagaban, dónde se rodaba la película. Todo eso era importante. Pero también lo era la opinión de Neile. Naturalmente, los directores con quienes Steve había trabajado antes –que le caían bien– recibían un trato preferente. Pero, si a Neile no le gustaba el guion, era prácticamente una batalla perdida. Y fue gracias a su buen gusto y a su perspicaz comprensión, tanto de las aptitudes de Steve como de su icónica imagen, como Neile guio a su marido, empezando por *El rey del juego*, en la mayor racha ganadora de la segunda mitad de los sesenta (una Neile McQueen era lo que Elvis necesitaba).

Neile también era consciente de algo que el magistral director de acción Walter Hill me dijo sobre McQueen. Hill trabajó dos veces como segundo ayudante de dirección con Steve en *El caso de Thomas Crown* y *Bullitt*, y, posteriormente, cuando era guionista, escribió *La huida*.

Hill me dijo: «Quentin, una de las cosas que te habría gustado de Steve es que, si bien era un buen actor, no se veía solo como actor.[6] Steve se veía como ESTRELLA DE CINE. Esa era una de las características más cautivadoras de Steve. Sabía en qué destacaba. Sabía qué era lo que al público le gustaba de él, y eso era lo que quería darles».

Walter añadió: «Yo admiraba mucho a Steve. Fue la última auténtica estrella de cine».

Y es cierto: McQueen no quería ocultarse bajo capas y capas de caracterización, ni ponerse barbas postizas que alterasen su apariencia (a lo Paul Newman en *El juez de la horca* o Robert Redford en *Las aventuras de Jeremiah Johnson*). Cuando hacía películas, quería mostrarse en ellas como la estrella de cine *cool* que era. No quería

hacer películas en las que algún otro tuviera un papel mejor que el suyo. No quería compartir la pantalla, y siempre quería quedar por encima de los demás. McQueen conocía a su público y sabía que pagaban por verlo ganar.

Pregunté a Neile McQueen cómo surgió el filme *Bullitt*. Me contó que Steve acababa de cerrar un trato con Warner Bros.-Seven Arts para que respaldara su propia productora cinematográfica, Solar Productions. Y esa película fue el proyecto con el que Warner quería iniciar esa asociación. Neile también quería que Steve hiciera *Bullitt*. *Bullitt* vendría después del mayor éxito de Steve, *El caso de Thomas Crown*, y Neile pensó: «Sería un buen cambio de perspectiva para él. En *Thomas Crown* era un ladrón. Ahora será un poli».

Todo el mundo quería que McQueen la hiciera, menos McQueen. «Tardó una eternidad en decir que sí –explicó Neile–. Jack Warner llamaba a casa y me gritaba al oído por el teléfono. Y yo gritaba a Steve: "¡Haz de una vez la puñetera peli!"».

McQueen tenía fama de tomarse su tiempo para comprometerse con un proyecto, pero el motivo de sus preocupaciones ante esta película policiaca fue su adopción de la contracultura hippy. El actor empezó a lucir cuentas del amor alrededor del cuello y a vestir ropa de inspiración más hippy. Como comentó Neile entre risas: «Steve venía practicando el amor libre desde hacía años. Así que ahora que era una filosofía, se declaró totalmente partidario».

Explicó: «Steve quería unirse a los hippies. Y estos detestaban a la poli. Dijo: "Llaman 'cerdos' a los polis". No puedo hacer el papel de un "cerdo"».

Walter Hill también me describió algo así: «Steve sentía una especie de misteriosa conexión con su público. Tenía la impresión de que sus seguidores eran más jóvenes y estaban más en la onda que los de una estrella de cine normal. Sabía que le daban importancia a la ropa que él se ponía y a las cosas que hacía en una película. El corte exacto de sus vaqueros. Pensaba que su público se interesaba por esa clase de detalles

propios de una imagen *cool*».

Y Neile recordaba haber oído decir a Steve: «Si hago el papel de poli en esta película, mis fans no sabrán a qué atenerse».

En el libro *Steve McQueen: Star on Wheels*, el autor, William Nolan, contaba que la hija de Steve, Terry, le regaló por su cumpleaños una sarta de cuentas del amor hippy. Nolan escribió: «Le gustaron tanto que hasta se planteó utilizar las cuentas en un anuncio de *Bullitt*». Las cuentas del amor y una pistola. Un símbolo del inspector moderno.

Al final, McQueen produjo *Bullitt* en Solar, ocupándose Warner Bros.-Seven Arts de la distribución. El resultado final no solo fue el mayor éxito de Steve McQueen, sino que hizo época, y permitió a McQueen superar finalmente a su principal rival, Paul Newman. *Harry el Sucio* (que tiempo después Steve rechazó) elevó al ya icónico Clint Eastwood a un nuevo nivel en la iconografía específicamente clintiana, y eso mismo hizo por McQueen Frank Bullitt, el tipo elegante y *cool* que no se alteraba así como así y que conducía deprisa.

Bullitt cambió también para siempre el género policiaco en el cine y, posteriormente, en las series de televisión. Gracias a James Bond, los agentes secretos eran los que tenían una imagen *cool*. Incluso a los detectives, como Paul Newman en *Harper, investigador privado*, Frank Sinatra en el papel de Tony Rome en *Hampa dorada*, Ralph Meeker en *El beso mortal* y George Peppard en el papel de P. J. en *La senda del crimen*, se les permitía vestir mejor, vivir en casas de más postín y, en general, divertirse. Pero las películas de policías eran todas muy lúgubres, serias y, para ser sinceros, soporíferas. Las películas eran todas iguales, los policías eran todos iguales, y todos vestían los mismos trajes y corbatas oscuros baratos, con sus sombreros de copa baja y sus gabardinas o impermeables. Frank Sinatra en *El detective*, Sidney Poitier en *Ahora me llaman Sr. Tibbs*, Richard Widmark en el papel de Madigan en *Brigada homicida* y George Peppard en *Péndulo* eran literalmente intercambiables. Todos podrían haber abandonado sus respectivas películas y asumido el papel principal en cualquiera de las otras sin que nadie notara la diferencia.

Quizá Poitier en el papel de Madigan habría llamado un poco la

atención –debido a su imagen de buen tío–, pero por eso mismo habría quedado más interesante en lugar del hosco Widmark en una de sus muchas interpretaciones hoscas. Pero en esas películas todo era igual. Todas podrían haber encargado el vestuario al mismo diseñador, podrían haber alquilado los coches al mismo garaje, los actores de reparto (Ralph Meeker, Harry Guardino, Jeff Corey, Jack Klugman, James Whitmore, Richard Kiley) podrían haber intercambiado sus papeles y los guiones podrían haber sido escritos por el mismo guionista y haberse adaptado del mismo libro. En todos los casos en que intervenían se abordaba mal alguno de los temas considerados controvertidos a finales de los años sesenta. Y siempre se esforzaban (en vano) en incorporar un diálogo callejero de sonido un tanto más duro. Y, casi cómicamente, todos esos polis amargados tenían por lo visto la misma mujer insatisfecha en casa (Inger Stevens, Lee Remick, Barbara McNair y Jean Seberg).

Entra el Frank Bullitt de Steve McQueen.

En la escena de presentación ante el público, Bullitt se está despertando por la mañana –después de acostarse a las cinco–, con un elegante pijama que podría haberle prestado Hugh Hefner. Bullitt no tiene una mujer insatisfecha; tiene un bombón de chica muy satisfecha en la forma de Jacqueline Bisset. Cuando se muestra al inspector de policía oficialmente en su puesto –reuniéndose con Robert Vaughn–, también él viste traje y corbata, pero un traje y una corbata que le quedan realmente bien. Y durante el resto de la película el vestuario de Bullitt se compone de un refinado modelo tras otro.[7]

Neile dijo: «Steve tenía un gusto excelente. Si se ponía unos vaqueros en una película, los hacía lavar cien veces».

La película de Peter Yates no disfruta ya del carácter de filme generacional que tuvo en las últimas décadas del siglo XX. Aunque mucha gente nacida después del año 2000 tal vez haya oído hablar de ella, y quizá haya oído hablar de su famosa persecución en coche, eso no quiere decir que la haya visto. Yo, de hecho, tengo ya edad

suficiente para haber visto *Bullitt* en el cine cuando se estrenó. O sea, la vi a los seis años. No recuerdo la película. Recuerdo la persecución. Y eso es lo que casi todo el mundo recuerda de *Bullitt*. Pero también recuerdan lo *cool* que estaba Steve McQueen en el papel de Frank Bullitt, lo *cool* que era todo en él: la ropa, el corte de pelo y el Ford Mustang. Si todavía conservan la sensación que les dejó la película, puede que también recuerden la extraordinaria partitura con ritmos de jazz de Lalo Schifrin (la clase de partitura que Quincy Jones intentó componer durante años, empeño en el que siempre fracasó estrepitosamente). Lo único que no recuerdan es el argumento. *Bullitt* en efecto tiene un argumento. Pero no es un argumento memorable, ni tiene nada que ver con aquello a lo que uno reacciona al ver la película.

Es decir, si pedimos a quienes no han visto la película desde hace cinco o seis años –incluso si la vieron antes unas cuantas veces– que describan la trama de *Bullitt*, serán incapaces. El humorista Robert Wuhl me dijo una vez: «He visto *Bullitt* cuatro veces y me sería imposible decirte de qué va la trama. Lo único que sé es que tiene algo que ver con Robert Vaughn».

Pero curiosamente, en el caso de la película dirigida por Peter Yates, ese no es un comentario negativo. De hecho, podría aducirse que es una señal de la integridad intrínseca del filme. Todas esas otras películas policiacas que he mencionado se dedican en todo momento a contarnos historias aburridas que no importan un carajo a ningún espectador. En esas soporíferas películas habitan personajes insípidos cuya función es aportar profundidad, pero que, en realidad, solo crean apatía. Nos aburren con una sucesión de escenas cuya única función es mostrar la deprimente vida del policía protagonista, o con una exposición de la trama, escena tras escena, sobre un asesinato que se la trae floja a todo el mundo.

Nos importa un carajo quién mató al homosexual en *El detective*, nos da igual quién mató a la fulana en *Ahora me llaman Sr. Tibbs*, nos la suda qué pasa con el arma en *Brigada homicida* y sabemos quién es exactamente el asesino de la mujer de Peppard en *Péndulo* y nos cuesta creer que en la película se tarde tanto en averiguarlo.

En cambio, la poca importancia que Yates da a la historia policiaca en el centro de *Bullitt* induce a pensar que sabe que tampoco a nosotros nos importa, y eso apunta a una modernidad bohemia que no era común en el cine negro de Hollywood. En una película de suspense ligera de corte hitchcockiano podría admitirse, en último extremo, el *macguffin* por el que los personajes del filme se persiguen unos a otros, pero no en una película policiaca violenta y sangrienta.

Para que conste, la trama, extraída a grandes rasgos de la novela *Mute Witness*, de Rober L. Pike, gira en torno al policía de San Francisco Frank Bullitt (Steve McQueen) y su compañero Delgetti (el amigo de Steve, Don Gordon), a quienes el ayudante del fiscal del distrito, Chalmers (un Robert Vaughn exquisitamente untuoso), encomienda proteger a su testigo, Johnny Ross (Felice Orlandi, uno de los habituales de Walter Hill), durante el fin de semana. Chalmers quiere que Ross preste testimonio el lunes por la mañana ante una importante comisión encargada de combatir el crimen organizado. De hecho, es el testigo estrella del ayudante del fiscal, que anda buscando publicidad. Se insiste mucho, pues, en la necesidad de mantenerlo vivo durante el fin de semana. Pero el lugar elegido para esconder a Ross es descubierto. Mientras uno de los hombres de Bullitt permanece en la habitación del hotel custodiando a Ross, dos asesinos a sueldo, uno con una escopeta, se presentan ante la puerta y acribillan al policía y al testigo. Este último muere poco después en el hospital. Pero Bullitt oculta su muerte –hace desaparecer el cadáver del hospital– para convencer a los autores del crimen de que Ross sigue vivo con la intención de que vuelvan a intentarlo antes de que acabe el fin de semana. Entretanto, tiene que eludir al fiscal Chalmers, interpretado por Vaughn, y a sus poderosos amigos del departamento de Policía, muy interesados en que entregue al testigo que, según creen, aún vive. Presentada así, parece una trama bastante ingeniosa. Y lo es. Pero yo he dedicado más tiempo a explicarla que Yates a contar la historia en la película.

Exagero. Pero solo un poco.

Incluso Neile McQueen se rio de lo confuso que era el guion. Me dijo

que, mientras rodaban, Steve y Robert Vaughn arrancaban páginas del texto. «A veces escribían el guion en la calle».

El argumento en sí es más o menos sencillo de seguir. Lo que no está claro, en particular durante la parte central, es qué se trae exactamente entre manos Bullitt, o por qué hace la mitad de las cosas que hace. Y si después te paras a pensar, algunas de las cosas que hace carecen de sentido. Al menos de sentido narrativo. Pero, mientras ves la película –mientras sigues a Bullitt en sus desplazamientos por San Francisco–, sí tienen sentido cinematográfico emocional. Uno de los productores del filme, Philip D'Antoni, realizaría también *The French Connection* unos años después. Y ahí aplicó la misma estrategia narrativa. Tampoco en *The French Connection* el público sabe qué está pasando durante la mitad del tiempo. Sabemos que Popeye Doyle va tras el francés de la barba gris, pero todo el rollo del procedimiento no significa nada para nosotros. Sencillamente transmite animación, movimiento y cierta excitación… como en la película de Yates.

Bullitt está llena de momentos extraños y soluciones convencionales, pero da igual, porque Yates, D'Antoni y McQueen saben que eso nos importa un carajo siempre y cuando la película mole y no baje el nivel.

Si *Bullitt* iba a cambiar el cine de acción (diría crear el cine de acción moderno), primero tenía que poner fin a la preponderancia del procedimiento policial. La llamativa secuencia inicial de los créditos con la música de Lalo Schifrin y el elegante diseño de los títulos de Pablo Ferro prepara al espectador para toda la película. La verdad es que no tenemos la menor idea de qué pasa. Pero se tiene la impresión de que, en la pantalla, los personajes sí saben qué pasa. Y, en realidad, nos trae sin cuidado, porque son unas imágenes flipantes.

Es la primera película de acción urbana que, en lugar de perder el tiempo intentando explicar un misterio, pasa de una escena bien ejecutada a la siguiente (podría aducirse que *James Bond contra Goldfinger* fue la primera película moderna que lo hizo, pero el carácter fantástico de la trama lo propiciaba más que una película contemporánea de policías y delincuentes). Y no se trata solo de la persecución en coche. La escena en que el asesino (John Aprea) anda

suelto por el hospital –y Bullitt y Delgetti van detrás de él– también es espectacular (cuando uno ve lo bien que Yates resuelve esa escena, no puede por menos de preguntarse cómo es posible que tropezara tanto en las escenas de suspense de su flojo thriller de 1981 *El ojo mentiroso*).

Bullitt se centra en la acción, el ambiente, San Francisco, la magnífica fotografía de exteriores de Yates, la música de jazz de Lalo Schifrin y Steve McQueen: su corte de pelo y su vestuario.

Lo demás no importa.

Aparte de la secuencia inicial de créditos, la otra escena que sienta las bases de la película aparece muy al principio, cuando Frank lleva a su novia a cenar. Van a un restaurante que se llama Coffee Cantata. Y vemos cómo cenan y se lo pasan bien. Sin embargo, no oímos una mierda de lo que dicen. Al margen de demostrar que se gustan y que Frank es capaz de pasárselo bien, no se revela ningún aspecto personal de la pareja durante toda la secuencia. Lo que Yates considera importante es la banda de jazz que toca en el restaurante, el sonido de la música de jazz, el ambiente moderno del establecimiento, la atmósfera de San Francisco y el acertado aspecto de los extras que rodean a McQueen y Bisset.

En el plano narrativo, la escena no nos dice nada. Pero la entendemos. Molaba estar en el Coffee Cantata. Molaba ver el rollo que se traían McQueen y Bisset en el entorno de San Francisco.[8]

No nos decía nada y a la vez nos lo decía todo.

Don Siegel realizó una fotografía de exteriores impresionante a lo largo de su trayectoria, y haría un buen trabajo tres años más tarde en sus tomas de San Francisco para *Harry el Sucio* (pese a que la mitad de la película se rodaría en los platós de exteriores de la Universal). Pero nadie había filmado San Francisco tan magníficamente como Peter Yates. El gran dinamismo con que utiliza los exteriores indica un estilismo cinematográfico magistral. Una de las razones por las que hizo un trabajo tan sensacional fue que se retrasó treinta días con respecto al programa previsto. Yates estaba rodando una película, no un programa. Si bien Yates volvería a realizar excelentes obras –*El relevo, Un diamante al rojo vivo, El confidente* (sobrevalorada), *Abismo* y

El Madre, la Melones y el Ruedas (infravalorada)–, ya nunca mostraría el estilo y el aplomo cinematográficos de *Bullitt*. ¿Y si lo hubiera hecho? ¿Y si hubiera conseguido hacer lo que hizo en *Bullitt* cuatro veces más? Habría sido el mayor director de cine de acción (por detrás solo de Spielberg y Sam Peckinpah) de los setenta. Le comenté eso al crítico de cine Elvis Mitchell y dijo: «Si lo hubiese hecho, aunque solo fuera una vez más, habría sido un director de panteón».[9]

Y, por otro lado, tenemos a Steve McQueen en el papel de Frank Bullitt.

La razón por la que estamos aquí.

La razón que nos interesa.

La razón por la que todo el puto montaje cuadra.

Rara vez en toda la historia de Hollywood, siendo como son las estrellas de cine, una estrella ha hecho menos y ha llegado tan lejos como Steve McQueen con ese papel en esa película. El papel no es nada y, sin embargo, él lo convierte en un gran personaje. No hace casi nada, pero nadie en la historia del cine ha hecho nada como lo hace Steve McQueen.

Pese a lo extraordinario que pudiera ser McQueen, este es el papel por el que merece ser recordado. Porque es en este papel donde demuestra aquello que él era capaz de hacer y Newman y Beatty, no.

Que era sencillamente estar.

Sencillamente llenar el encuadre con él.[10]

No estoy diciendo que Steve McQueen se interpretara a sí mismo. Steve McQueen, en la vida real, no era ni remotamente como Frank Bullitt. Frank Bullitt era una creación de McQueen.

Pero lo que convierte esa creación en un logro de esa magnitud es su minimalismo, así como el hecho de que este fuera la clave del éxito de la interpretación. En la vida real, todo indica que Steve McQueen bien podía ser muy impulsivo. En su biografía, Don Siegel cuenta que, durante la realización de *Comando*, los dos estuvieron a punto de llegar a las manos. Por lo visto, McQueen y el coprotagonista del filme, Bobby Darin, tampoco se soportaban. Cuando el gordo James Bacon, un

gacetillero de Hollywood, comentó una vez a Darin, hombre de temperamento siciliano, que McQueen era el peor enemigo de sí mismo, Bobby contestó: «No mientras yo viva».

Pero el teniente Frank Bullitt de McQueen no tiene nada de impulsivo. Es *cool* en más de un sentido.

Es decir, aunque Frank Bullitt es *cool* en el sentido de chico malo y viril con mucho carisma por el que era famoso McQueen, también es *cool*, frío, literalmente, desde un punto de vista emocional: es frío como un reptil.

Nada lo altera.

Nada le hace perder la calma.

Cuando el ambicioso fiscal Chalmers, interpretado por Robert Vaughn, le pide que rinda cuentas en el hospital, acusándolo de incompetencia y amenazándolo con arruinar su carrera, Bullitt se queda callado.

Nada de estallidos.

Nada de «¡Oiga, Chalmers, tengo ahí dentro a un hombre herido entre la vida y la muerte por culpa de usted y su encargo!».

Bullitt se limita a mirarlo.

No asoma a sus ojos una rabia muda. No hace muecas ni dice para sí el equivalente de 1968 a «Vaya capullo».

Y, cuando Bullitt se reúne con su compañero Delgetti, no deja caer comentario alguno sobre «ese gilipollas de Chalmers».

No entra en el juego.

El teniente Frank Bullitt no entra en nada que lo altere. Y posee una capacidad hercúlea para no alterarse. Su único conflicto con su novia, Jacqueline Bisset, es por el hecho de que los delitos, y las muertes, y los asesinatos que presencia en su trabajo no le afectan. Cuando se le escapa el asesino en el hospital, sí, manifiesta cierta frustración, pero no coge una borrachera para lamentarse de que ya lo tenían y se les ha escurrido entre los dedos.

Sencillamente reanuda su trabajo.

Cuando pone en ridículo a Chalmers y el alto mando de la policía, no deja caer un comentario sarcástico (como habría hecho Harry el Sucio).

Sencillamente sale de la habitación.

Y, después del clímax en el aeropuerto, Bullitt no trasluce un sentimiento de satisfacción o justificación.

Sencillamente es una misión cumplida.

El clímax del aeropuerto, curiosamente, se desarrolla de manera distinta a las otras escenas de acción de la película. Ya que por fin sabemos qué está pasando y qué se propone Frank. Esta secuencia transmite una sensación de urgencia que no se observa en las otras.

Mi duda era hasta qué punto ese estilo minimalista del personaje formaba parte del guion. Pregunté a Neile McQueen –puesto que fue una de las primeras personas en leer el material– si ese primer guion era muy distinto de la película terminada. Me contestó que era «infinitamente distinto». Dio a entender que el guion original de Harry Kleiner se acercaba mucho más a una adaptación directa de la novela de Pike. Calificó el guion original de «casi remilgado». Pero luego McQueen y su socio en Solar Productions, Robert E. Relyea, incorporaron al guionista de *El caso de Thomas Crown*, Alan Trustman, y crearon una película en torno a Steve.

Pero Yates no recurre al viejo truco de exigir a todos los demás que sobreactúen, mientras el actor principal interpreta su papel con contención para que el personaje de este quede más sereno y controlado. Yates suprimió la teatralidad afectada y postiza que siempre acompañaba a los actores de reparto en sus papeles rutinarios en las películas policiacas. Robert Vaughn, a su manera, es tan eficaz en su papel como McQueen. Vaughn nunca exagera en su untuosa interpretación. Nunca recarga su irritante diálogo. Como McQueen en el papel de Bullitt, encuentra su propio registro, su propio tono monocorde, y nunca se desvía de su rumbo. En su ameno estudio crítico de la trayectoria del actor, *Robert Vaughn: A Critical Study*, John B. Murray describió así al solapado Chalmers de Vaughn: «[Vaughn] encaja tan bien en el plan de la película porque aquí su estilo es discreto y, a la vez, tan enérgico y compulsivo que es imposible no quedar fascinado por el personaje. Los sentimientos del público hacia Chalmers son en todo momento ambivalentes, pues reconoce lo

despreciable que es y, al mismo tiempo, no puede contener una remisa, aunque considerable, admiración».

Por un lado, pese a que es solo un obstáculo oficial, uno acaba viéndolo como el villano principal de la película (uno medio espera que, en el clímax, forme parte de la conspiración), lo que constituye una prueba de la excelente interpretación de Vaughn. Pero, a la vez, cuando al final se marcha del aeropuerto ante la perspectiva de una vista el lunes por la mañana que quedará en nada cuando debería haber sido un acontecimiento sonado, el espectador lo compadece un poco (no le sorprendería averiguar que el ayudante del fiscal de *Bullitt* se convierte en el senador de *El coloso en llamas*). También Simon Oakland ofrece una interpretación sólida y mesurada en el papel de jefe de Bullitt. Por una vez en su carrera, Oakland interpreta su papel característico sin bravuconería. En la serie de televisión *Kolchak*, Oakland, en el papel de Tony Vincenzo, el agobiado director del periódico de Carl Kolchak (Darren McGavin), declamaba a gritos su diálogo en todas las escenas en las que aparecía. En *Bullitt*, podría confundírselo con otro actor totalmente distinto. Bill Hickman y John Aprea, los dos asesinos portadores de la escopeta –y los rivales de Bullitt en la carrera por las calles de San Francisco– son eficaces, al margen, por una vez, de todo estereotipo (no se los selecciona para esos papeles por sus caras feas). Y Aprea, el miembro de ese dúo que empuña la escopeta, con su cabello ralo y su gabardina larga, habla con una voz sorprendentemente amable y solícita, cuando, en el hospital, pregunta a alguien del personal dónde puede encontrar a Johnny Ross (para terminar el trabajo). Y hasta Don Gordon, en el papel de Delgetti, el compañero de Bullitt, actúa con esa misma sobriedad. Don Gordon nunca me ha gustado, ni como poli corrupto en *Goldy el Chulo*, ni como compañero con pocas luces de Jim Brown en *Operación Masacre*, ni como compañero de Dennis Hopper en *The Last Movie*, ni en la sucesión de series policiacas de los setenta en las que intervino. Pero esta versión escueta de Don Gordon es muy eficaz. En realidad, queda perfecto como compañero de Bullitt. Y el hecho de que McQueen y Gordon tuvieran buena relación en la vida real se nota en la película.

En el papel de Frank Bullitt, Steve McQueen tiene más diálogo del que tendría en *Las 24 horas de Le Mans*. Pero no mucho más. En *Las 24 horas de Le Mans* la falta de diálogo queda forzada. Cuando Eastwood, en el papel de Frank Morris, en *Fuga de Alcatraz*, permanece en silencio durante los primeros quince minutos, también resulta forzado (pero a la vez queda bien y es eficaz). En cambio, en *Bullitt*, la ausencia de diálogo nunca resulta forzada. Porque se trata de una interpretación física. Bullitt no explica al público o a otros personajes qué está haciendo o pensando. Sencillamente lo hace y nosotros miramos. Cuando le mencioné a Neile McQueen lo poco que Bullitt hablaba, dijo: «Eso era cosa de Steve. La verdad es que no le gustaba hablar demasiado en las películas. Siempre andaba arrancando páginas de diálogo. En las escenas que hacía con Don Gordon decía: "Dale esas frases a Don". Y Don decía: "Qué más da quién lo diga, la cámara seguirá enfocándote a ti". Y Steve sonreía y decía: "Así es, muchacho"».

Walter Hill contaba lo mismo. «Steve decía: "Que eso lo diga él. Yo me quedaré por aquí pelando una manzana"».

Steve McQueen interpreta el papel tal como Peter Yates dirige la película. Ninguno de los dos parece tener la menor preocupación narrativa o dramática.

Steve McQueen, en el papel de Frank Bullitt, avanza y avanza; Yates, en su función de director, lo sigue, y nosotros, los espectadores, permanecemos en nuestras butacas y les dejamos que piensen por nosotros. En tanto que cine puro, es una de las películas mejor dirigidas de cuantas se han realizado nunca.

HARRY EL SUCIO

(1971)

Don Siegel inició su carrera en Warner Bros. en el departamento de Montaje, trabajando en estrecha colaboración con grandes directores de la talla de Raoul Walsh, Anatole Litvak y el hombre que se convertiría en su mentor, Michael Curtiz. Siegel rodó y realizó montajes para *Yanqui Dandy, La pasión ciega, Confesiones de un espía nazi* y *Los violentos años veinte*, algunos de los montajes más icónicos y recreados jamás realizados (Peter Bogdanovich, en su libro *¿Quién diablos la hizo?: Conversaciones con directores legendarios*, recoge estas palabras de Don: «Lo más raro de las películas que hago: recurro a lo que sea con tal de no hacer montajes». Las excepciones son sus excelentes montajes en *Fuga de Alcatraz*). Tras su paso por el departamento de Montaje, empezó a dirigir la segunda unidad de filmación para algunas de las películas más importantes de la Warner. Antes de rodar *La guerra de los mundos, Robinson Crusoe en Marte* y *Cuando ruge la marabunta,* el director Byron Haskin fue el jefe de Siegel en el departamento de Efectos Especiales de la Warner Bros.

En una declaración recogida en el libro de Stuart Kaminsky *Don Siegel: Director*, Haskin decía: «Nos pasábamos días enteros haciendo cosas como enzarzar a tíos a puñetazos, derribar mástiles sobre marineros, lanzar a gente desde una azotea, partir barcos por la mitad y hundirlos.

»La mayoría de los directores no sabían, ni saben todavía, qué hacer con una pelea o una escena de acción.

»A Don eso le sirvió para orientarlo hacia la violencia cinematográfica».

Desde los inicios de su filmografía, Siegel era capaz de rodar una pelea a puñetazos, o una persecución, o hacer un montaje en paralelo

con un tiroteo como muy pocos. En los años cincuenta, no había en Hollywood un director que filmara la acción mejor que Don Siegel. La razón por la que sus escenas de acción destacaban era una combinación de técnica y tono. Salido del entorno del montaje, a fin de conseguir el ritmo deseado en la sala de edición, rodaba la acción teniendo ya presente la posibilidad de montar las tomas en paralelo. El hecho es que esa no era la práctica habitual en la época. Muchas escenas de acción se rodaban en grandes planos maestros, donde uno veía a dos especialistas (en sustitución de los actores protagonistas) darse de puñetazos y romper muebles durante cinco minutos o hasta que los especialistas se agotaban.

En el número de 1968 de la revista *Cinema*, Siegel dijo al director Curtis Hanson (en los tiempos en que este se hacía llamar Curtis Lee Hanson)*:* «Mientras ruedo, tengo muy presente la edición. Como trabajo con plazos muy limitados, programaciones muy apretadas, lo planifico todo en función de cómo creo que va a montarse». Luego añadió: «De ahí no se desprende forzosamente que, si eres un buen montador, vayas a ser un buen director».

Las escenas de acción de Siegel destacaban entre las de sus contemporáneos también por otro aspecto. La mayoría de los directores de género filmaban peleas a puñetazos y tiroteos, pero, cuando lo hacían, era acción. Cuando Siegel rodaba esas mismas convenciones, era violencia. Las secuencias violentas de las películas del Nuevo Hollywood como *The French Connection*, *Manos sucias sobre la ciudad, Dillinger, Fríamente… sin motivos personales, Coffy, Perros de paja, A quemarropa* y *Rolling Thunder (El ex-preso de Corea),* se representaron una y dos décadas antes en filmes de Siegel, como *Duelo en Silver Creek, Motín en el pabellón 11, Baby Face Nelson, Infierno 36, Contrabando, Estrella de fuego* y *Código del hampa.*

Neville Brand, protagonista de *Motín en el pabellón 11* (que, además, mató a muchos hombres en la Segunda Guerra Mundial), dijo: «Don es como Peckinpah. Los dos entienden la violencia, y son dos de los hombres menos violentos que he conocido. Esa es la clase de hombres que comprenden la violencia».

Con respecto a dirigir la violencia, a Don Siegel podría llamársele «el cirujano». Pero, en su primera etapa, cuando estaba al frente de la segunda unidad de filmación en la película de otro o dirigía sus propias pelis con presupuestos y plazos ajustados, lo habría retratado mejor el término «cirujano de combate».

Pero, tras realizar *Harry el Sucio*, fue el cirujano de combate que acaba convertido en decano de la facultad de Medicina de Harvard.

Después de unos años haciendo montajes y trabajando en las escenas de acción de la segunda unidad de filmación para otros directores, cuando por fin la Warner Bros. dio a Siegel la oportunidad de dirigir su propia película, fue una obra menor sumamente ingeniosa, *El veredicto* (no confundir con *Veredicto final*, dirigida por Sidney Lumet e interpretada por Paul Newman, tituladas ambas *The Verdict* en versión original). La película fue un vehículo al estrellato para la extraña pareja favorita del público, Sydney Greenstreet y Peter Lorre. El filme es entretenido desde todos los puntos de vista (ciertamente una primera película sólida). Pero, desde el punto de vista de la autoría, resulta incluso asombroso. Teniendo en cuenta que la película fue obviamente un encargo, resulta casi cómico el modo en que prefigura muchas de las características por las que Siegel sería conocido después. Ante todo es una trama de misterio que se articula plenamente en torno a la apasionante facilidad narrativa de Siegel para desviar la atención del público. Se trata de un recurso narrativo que utilizó a menudo *(Duelo en Silver Creek, Estrella de fuego, Contrabando)*, siempre para bien de la película, alcanzando su cima en *La gran estafa*. Y la capacidad para desviar la atención del público es tan vital en *El veredicto* como lo sería más adelante en *La gran estafa*. Pero más asombrosa aún sería la introducción de un prototipo presente en su obra posterior, como se observa en la similitud del protagonista de la película, el superintendente Grodman de Scotland Yard, interpretado por Sydney Greenstreet, con el inspector Harry Callahan, del cuerpo de policía de San Francisco, interpretado por Clint Eastwood, y el inspector Dan Madigan, del departamento de

Policía de Nueva York, interpretado por Richard Widmark. Al principio de la película, Grodman, el personaje de Greenstreet, envía a un hombre a la horca por asesinato, pero más adelante se descubre que, en realidad, el hombre era inocente. El error del superintendente no fue fruto de la malevolencia o de un trabajo de investigación deficiente; se debió a que la coartada del hombre no pudo corroborarse hasta después de la ejecución (como en el caso de *Brigada homicida*, es una equivocación del agente del orden cometida al comienzo de la película lo que da lugar al desarrollo posterior del argumento).

Grodman, desacreditado, debe dimitir de su puesto y ve cómo un despreciado subalterno asume la responsabilidad de superintendente de Scotland Yard. Sin embargo, se produce un nuevo asesinato, un delito a puerta cerrada, en apariencia imposible, que permite al ex alto cargo de la policía, por un lado, demostrar su superioridad intelectual con respecto a sus excolegas de rango inferior y, por otro lado, en un detalle poético, llevar ante la justicia al verdadero asesino del delito anterior. No obstante, como el Harry Callahan de Eastwood y el Dan Madigan de Richard Widmark, para alcanzar su objetivo, el Grodman de Greenstreet prescinde de todo procedimiento legal reconocido para aplicar su propio tipo de justicia, dictada por él. La similitud del filme con el éxito más popular del director es tan insólita que resulta sorprendente que Siegel no lo mencione siquiera en su autobiografía (en lugar de eso, califica *El veredicto* de «insulsa». Tiene en efecto cierta apariencia teatral, de película de estudio, y quizá por eso Siegel la detestaba).

Pero el agente de la ley y el orden descarriado, enfrentado a sus superiores, que actúa por su cuenta para atrapar al hombre y exige el cumplimiento de la versión de la justicia establecida por él mismo, es prácticamente el protagonista por antonomasia de Siegel. No solo Harry en *Harry el Sucio*, Madigan en *Brigada homicida* y Grodman en *El veredicto*, sino también el Coogan de Eastwood en *La jungla humana*, el Vinny McKay de Michael Parks en *Cacería de un forastero*, así como el cómico inspector de Scotland Yard de David Niven en *Golpe audaz* (incluso en las dos películas de espionaje de Siegel, *El molino negro* y

Teléfono, sus protagonistas, agentes secretos al servicio del MI6, el KGB y la CIA, acaban todos descarriándose en sus propias agencias). Hasta sus delincuentes se descarrían. En *Baby Face Nelson*, de Mickey Rooney, el personaje que da título a la película está en contraste directo con el Dillinger de Leo Gordon, y tanto el Charley Varrick de Walter Matthau en *La gran estafa* como el allanador de Burt Reynolds en *Golpe audaz* llevan a cabo planes secretos ante las narices de sus socios (Andy Robinson y Lesley-Anne Down, respectivamente). El sheriff de Michael Parks en *Cacería de un forastero* está enfrentado a sus ayudantes, el soldado de Steve McQueen en *Comando* está enfrentado a su compañía y el indio mestizo Pacer de Elvis en *Estrella de fuego* está enfrentado a la comunidad blanca de su padre, la tribu de su madre y, finalmente, incluso al padre y el hermano que lo aprecian. Esta iconoclasia parece tener alguna semejanza con la relación de Don Siegel con sus productores y los jefes de los estudios para los que trabajaba.

Bogdanovich le preguntó si se sentía atraído conscientemente por esa clase de personaje antisocial.

Siegel contestó: «Creo que YO SOY ese personaje. ¡En los estudios desde luego lo soy!».

Ahí es donde McQueen se equivocó en su valoración inicial del director como «hombre de la empresa» o «machaca de los estudios». Puede que hiciera las tareas que le encomendaran sus jefes –ese era su trabajo–, pero no las hacía como sus jefes querían. Al igual que sus personajes policías, Siegel las hacía a su manera. Normalmente hacía lo que él consideraba correcto, a menudo enfrentado a los productores y ante las narices de sus jefes en los estudios. Y, si hay que dar crédito a su biografía (caracterizada por un ligero autobombo), se apresuraba a señalar sarcásticamente lo estúpidas o poco prácticas que eran las ideas de las personas para las que trabajaba, igual que Harry Callahan.

Si Siegel tenía una ventaja estilística sobre sus predecesores en el cine de acción (Hawks, Ford, Walsh, Curtiz, Gordon Douglas) o sus contemporáneos (Aldrich, Karlson, Witney, Jack Arnold, J. Lee Thompson), era su tendencia a introducir en sus películas impactantes estallidos de violencia brutal, a menudo cuando el espectador menos se

lo espera. Ningún otro cineasta de los que aparecen en *Grandes directores del cine norteamericano*, de Andrew Sarris, acumuló tantas escenas de brutalidad cinematográfica a lo largo de su filmografía como Siegel.

Henry Hathaway empuja a una anciana en silla de ruedas por una escalera. Fritz Lang arroja café caliente al rostro de una mujer. Los críticos han escrito sobre estos ejemplos aislados de violencia en la pantalla durante décadas. Sin embargo, la filmografía de Siegel contiene una secuencia tras otra –un incidente tras otro– de este tipo de brutalidad. Podría enumerar una lista interminable de incidentes, pero con eso solo conseguiría desvirtuar su fuerza. Han de experimentarse en su contexto.

Incluso después de que Sam Peckinpah conmocionara al mundo y a la industria del cine con su barril de pólvora *Grupo salvaje*, Siegel no renunció a su trono.

La violencia de Peckinpah es más explícita (esto es, sangrienta) de lo que había sido o sería jamás la de Siegel (aunque es imposible olvidar la sangre roja y húmeda en la espalda de la nadadora en la piscina al ser alcanzada por la bala al principio de *Harry el Sucio*).

La violencia de Siegel tenía más que ver con la brutalidad que con el derramamiento de sangre explícito (sé que estoy abusando de la palabra «brutal», pero que alguien intente describir el repertorio de Don Siegel sin abusar de esa palabra).

Harry el Sucio fue la cuarta colaboración entre Siegel y Eastwood y la película por la que más se los conocería a ambos. Fue en *Harry el Sucio* donde Eastwood se creó un espacio fuera de las películas de vaqueros y destronó a John Wayne como principal estrella del cine de acción en Estados Unidos (es digno de mención que Wayne seguía pisando fuerte en 1970). *Harry el Sucio* convertiría a Siegel, junto con Sam Peckinpah, en el más destacado director de cine de acción de Hollywood y en el profesional más experimentado en violencia cinematográfica. *Harry el Sucio*, a la vez que *The French Connection*, propiciaría el paso de los

wésterns a las películas policiacas que tuvo lugar en esa década tanto en la gran pantalla como en la televisión. Y se convertiría en el filme de acción más imitado en las dos décadas siguientes, además de ser el primer ejemplo oficial del popular subgénero de las películas de asesinos en serie.

Fue la película más política de Siegel desde su anterior obra maestra, *La invasión de los ladrones de cuerpos*. En *Ladrones de cuerpos*, Siegel, de orientación progresista, consiguió nadar y guardar la ropa. Por un lado, puede interpretarse como un ataque subtextual al macartismo (su lectura más popular). Pero, por otro lado, el filme se nutre también de la paranoia de la *Pesadilla roja* de los años cincuenta. La sociedad de los hombres vaina parece una utopía socialista contra la que esos humanos histéricos (los estadounidenses) reaccionan a ciegas.[11] En muchas de las películas de Siegel cuando trabajaba para productores y ejecutivos de los estudios a quienes no respetaba, el director se refería a ellos como «hombres vaina». Incluso una vez calificó a Elvis de «hombre vaina» por su obediencia al coronel Tom Parker.

Pero en su thriller policial de los setenta, el ataque subtextual es de una orientación política muy distinta. *Harry el Sucio* cuenta la historia del protagonista de Siegel por antonomasia llevada a su extremo lógico. El Harry Callahan de Eastwood es el poli más malo del cuerpo de policía de San Francisco. En otra época, se lo habría presentado como un hombre que actuaba conforme a las reglas. Solo que en la época y el emplazamiento en que se desarrolla la película (San Francisco a principios de la década de los setenta), las reglas, según Callahan, han sido reescritas en favor de la escoria.

La sociedad protesta airadamente contra la brutalidad policial.

El público se pone del lado de los maleantes.

Y los mandamases de la policía, la administración local y los tribunales, pusilánimes todos ellos, se someten a un orden social cada vez más permisivo que favorece a los infractores de la ley frente a los agentes del orden.

Naturalmente, ese punto de vista no lo compartiría un chico encarcelado durante tres años por llevar encima una bolsa de hierba.

Pero ese es el punto de vista de Harry. La genialidad de la película reside en que toma a ese personaje transgresor y lo enfrenta a la versión llevada a la ficción del Asesino del Zodiaco real de San Francisco (esa versión llevada a la ficción, «Scorpio», es un intencionado cerebro criminal y, a la vez, un loco de remate).

Y, de paso, la película crea el primer thriller centrado en la búsqueda de un asesino en serie por parte de un policía. *A la caza, Al filo de la medianoche, Hunter, El silencio de los corderos, Seven* (y la mitad de las películas de David Fincher) son herederas de *Harry el Sucio*, de Siegel.

Como en la mayoría de las películas influyentes, hay prototipos. En el caso de *Harry el Sucio,* el ejemplo más obvio es *Péndulo*, de 1969, con George Peppard en el papel de policía violento y transgresor resuelto a acabar con el psicópata sobreactuado que interpreta Robert F. Lyons.

El título que pronto pasaría a manos de la Warner Bros. nació en la Universal, donde Jennings Lang ofreció *Harry el Sucio* a Paul Newman (probablemente en algún momento después de *Harper, investigador privado*). Newman lo rechazó. Según Lang, «[Newman dijo que] le parecía un papel demasiado duro, que él no podía interpretar esa clase de personaje». La Universal vendió el guion de Harry Julian Fink y R. M. Fink a la Warner Bros., donde Frank Sinatra haría el papel de Harry e Irv Kirshner la dirigiría. Pero Sinatra se hizo un esguince de muñeca, lo cual limitaba seriamente su capacidad para empuñar el Magnum 44 de Callahan. La Warner se lo ofreció a Eastwood, que accedió a condición de que se trajera a Don Siegel de la Universal para dirigirla. Siegel aceptó y no solo se llevó consigo a su director de fotografía (Bruce Surtees) y a su montador (Carl Pingitore), sino también, lo que es más importante, a su guionista de confianza, Dean Riesner. Fue la versión reescrita por Riesner la que convirtió el guion en la película *Harry el Sucio* que conocemos y adoramos. Porque fue en la versión reescrita por Riesner donde el asesino dejó de ser un francotirador solitario para convertirse en un sustituto del Asesino del Zodiaco (después, John Milius, encargado de pulir el diálogo, aportaría una de

las frases más famosas en la historia de Hollywood: «Sé lo que estás pensando. ¿Si disparé las seis balas o solo cinco?».

Antes de que el guion diera ese interesante giro (de hecho, mientras Siegel lo leía después de ofrecérsele el trabajo), este tuvo una idea para el reparto ciertamente curiosa. Viajaba en un avión y, casualmente, Audie Murphy iba en el mismo aparato. Siegel había dirigido antes dos películas protagonizadas por Murphy (*Duelo en Silver Creek* y *Balas de contrabando*) y los dos se alegraron de volver a verse. Y, mientras charlaban y se ponían al día sobre sus asuntos, al director se le ocurrió de pronto: «Dios mío, estoy buscando a un asesino y aquí tengo al mayor homicida de todos los tiempos, un héroe de guerra que mató a más de doscientas cincuenta personas. Era un homicida, aunque no lo parecía. Pensé que podía ser interesante. En realidad, él nunca había interpretado a un asesino». Los ejecutivos de la Universal no veían claro que Murphy pudiera asumir las exigencias del papel (aunque, al parecer, Siegel no albergaba la menor duda). Pero Murphy murió en un accidente de avión antes de que la idea se estudiase plenamente. Y, a continuación, Siegel y Riesner empezaron a replantearse el papel. Para ser sinceros, la idea de *Harry el Sucio* sin Andy Robinson es aún más inconcebible que la idea de *Harry el Sucio* sin Eastwood. No obstante, la opción de Audie Murphy sigue siendo de lo más curiosa.

Siegel demuestra una extraordinaria destreza en *Harry el Sucio*. En una filmografía tachonada de diamantes (*Motín en el pabellón 11, La invasión de los ladrones de cuerpos, Baby Face Nelson, Estrella de fuego, Hound-Dog Man, La jungla humana, Fuga de Alcatraz*), *Harry el Sucio* es incuestionablemente la mejor película de su carrera. Forma parte de una lista de filmes de los setenta que cautivaron al público, entre ellos *Tiburón, Carrie, Annie Hall* y *El exorcista*, y que con mirada retrospectiva parecen películas perfectas. La técnica de Siegel y todos sus puntos fuertes combinados en total armonía. La forma en que el director maneja al héroe y el villano de la película. Su atracción por la fotografía de exteriores, una constante en su carrera. La capacidad del director para impactar al público mediante la brutalidad (el cadáver desnudo de la víctima de catorce años al sacarla del hoyo, Scorpio

pagando para que le destrocen la cara a golpes, ese primer balazo sangriento a la mujer en la piscina, Scorpio abofeteando al niño aterrorizado en el autobús) y también para emocionar mediante escenas de acción destinadas a complacer a los espectadores (Harry, a medio comerse un perrito caliente, disparando contra los atracadores del banco; el recorrido de cabina telefónica en cabina telefónica para entregar el rescate; el clímax en el autobús escolar). El humor de Siegel intercalado en lo que, en esencia, es un *thriller* truculento. Es ese humor, unido al talento de Eastwood para soltar las agudezas de Harry, lo que más contribuye, por un lado, a poner al público del lado de Harry y, por otro, como incluso Pauline Kael tuvo que reconocer, «a entusiasmar al público» (las otras grandes películas sobre asesinos en serie hacían pasar malos ratos a los espectadores; en cambio, en 1971, *Harry el Sucio* deleitaba a salas abarrotadas porque era divertida). También incluía el mayor defecto de Siegel, su inclinación al simbolismo forzado, como la hebilla con el signo de la paz roto del cinturón que lleva Scorpio.

Pero lo que hacía de *Harry el Sucio* un filme político no era solo su devaneo cinematográfico con lo que Roger Ebert describió como «una postura moral fascista». Era la forma en que Siegel confeccionó la película a la medida del público al que iba dirigida: estadounidenses frustrados de cierta edad que, en 1971 –cuando miraban por las ventanillas de sus coches, y leían los diarios, y veían los noticiarios en la televisión–, ya no reconocían a su país.

Una de las consignas más inolvidables de una película moderna de esa época era la que enunciaba Dennis Hopper en *Easy Rider*: «Un hombre fue en busca de América, y no pudo encontrarla en ningún lado».

Una gran frase, pero falsa. Si uno respondía al Billy el Niño de Hopper o al Capitán América de Fonda, y no a los patanes reaccionarios de la cafetería, no necesitaba ir en busca de representación. Todo era una cuestión de música, cine, televisión y revistas.

En cambio, la generación que combatió en la Segunda Guerra Mundial en los años cuarenta y compró casas en las zonas residenciales

de las afueras en los cincuenta fue la que salió en busca de su América y no «pudo encontrarla en ningún lado».

Lo que Richard Nixon llamó la «mayoría silenciosa» estaba asustada. Asustada de una América que no reconocía y de una sociedad que no entendía.

La cultura juvenil estaba relevando a la cultura popular.

Si uno tenía menos de treinta y cinco años, eso estaba bien.

Pero, si uno era mayor, quizá no.

Por aquel entonces mucha gente veía las noticias horrorizada. Hippies, grupos de activistas del Black Power, sectas homicidas que lavaban el cerebro a los chicos de las zonas residenciales para que consumieran ácidos y se sublevaran y mataran a sus padres, jóvenes (hijos de veteranos) que quemaban sus cartillas de reclutamiento o huían a Canadá, tus propios hijos llamando «cerdos» a los policías, delincuencia callejera violenta, la aparición del fenómeno de los asesinatos en serie, la cultura de las drogas, el amor libre, el destape y la violencia y la irreverencia en el cine del Nuevo Hollywood, Woodstock, Altamont, Stonewall, Cielo Drive.

A muchos estadounidenses ese mosaico les metía el miedo en el cuerpo.

Ese era el público al que iba dirigida *Harry el Sucio*.

Para los estadounidenses frustrados, Harry Callahan representaba una solución a la traumática violencia a la que de pronto se veían obligados a adaptarse. El poli descarriado de Eastwood en *Harry el Sucio* y el Paul Kersey de Charles Bronson en *El justiciero de la ciudad* adoptaron una actitud de confrontación y se colocaron a un lado de la brecha cultural. Mientras que al otro lado se situaron el Billy Jack de Tom Laughlin en *Billy, el Defensor* y las siguientes películas de la saga, que simpatizaba con los hippies, iba descalzo y pateaba caras, y el John Shaft de Richard Roundtree en *Las noches rojas de Harlem*, un detective privado negro supermalo y superchic que era una máquina sexual con todas las chicas.

A lo largo de los años se ha especulado mucho sobre si Harry Callahan es un personaje racista o *Harry el Sucio* es una película racista,

o las dos cosas. En el libro de Charles Higham *Celebrity Circus*, el autor entrevistó a Eastwood y a Siegel en el plató de *Harry el Sucio*. Siegel describió al personaje de Eastwood como «un hijo de puta racista […] que echa la culpa de todo a los negros y los hispanos». En fin, el personaje que Siegel describe no es el personaje de la película que hizo. En el filme, Harry puede ser políticamente incorrecto, pero no es un «hijo de puta racista».

La película sería mejor –o, al menos, más seria– si lo fuese. Pero entonces sería *Taxi Driver*. Filme que, más aún que los clones de *Cobra* que vinieron después, es el auténtico hijastro bastardo de *Harry el Sucio* y *El justiciero de la ciudad*. Sin embargo, dudo que *Harry el Sucio* tuviera el mismo impacto si se atreviera a poner su género en tela de juicio hasta ese punto. La maestría de la película de Siegel reside en la eficacia creativa y provocadora. Harry es un gran personaje, Scorpio es un gran personaje, el argumento funciona francamente bien (es, desde luego, una película que uno puede ver una docena de veces), pero la razón por la que sobresale es la elegante realización de un maestro del género. Si *Tiburón*, de Steven Spielberg, es una de las mejores películas que se han hecho, es porque uno de los cineastas con más talento que han existido, cuando era joven, se topó con el material adecuado, se dio cuenta de lo que tenía entre manos y se dejó la piel para crear la mejor versión de esa película que estuvo a su alcance; *Harry el Sucio* es el caso opuesto, fruto de un fogueado maestro del género, con veintisiete películas a sus espaldas en ese momento –en su cuarta colaboración con su mayor estrella–, que realiza su trabajo con tal esmero que acaba siendo una obra de arte descomunal.

Si *Harry el Sucio* fuera un boxeador, sería Mike Tyson en su máxima plenitud.

Os reto a programar una sesión doble con prácticamente cualquiera de las grandes películas de los setenta y ponerla a competir con una sesión doble que incluya la película de Siegel.

¡*Harry el Sucio* barrerá a las otras de la pantalla y las hará picadillo!

¡Bum!

Pero, a diferencia de todas las aspirantes a *Harry el Sucio* (y eso

incluye todas las secuelas de *Harry el Sucio*), la creación de Siegel presenta un rasgo inquietante. Tanto el filme como el personaje de Callahan.

Si bien *Harry el Sucio* no es una película racista, ni la película fascista que en su día denunciaban sus detractores, sí es reaccionaria.

Agresivamente reaccionaria.

Y promueve un punto de vista reaccionario, a veces como subtexto y otras como texto. Porque los espectadores a los que la película pretendía entusiasmar tenían una visión de la sociedad, en rápido cambio, que los rodeaba rayana en el «*shock* del futuro».

Harry el Sucio dio voz a sus miedos, les dijo que tenían razón al pensar de ese modo y les ofreció un héroe de calibre 44 que luchara por ellos. Este elemento desaparecería de las secuelas de Harry. Porque, si es verdad que este elemento era el motivo por el que conectaba tan bien con su público, era asimismo lo que ponía a la película en la mira de los comentaristas sociales.

Es este elemento reaccionario lo que en la muy violenta *Harry el Fuerte*, dirigida por Ted Post, no solo se eludió, sino que se intentó cambiar por completo.

La premisa de la película –Harry descubre a un escuadrón de la muerte, formado por polis asesinos en motos y con cazadoras negras que ejecutan a delincuentes contra los que los tribunales no pueden hacer nada– no se da con frecuencia en Hollywood. La secuela como contrapunto de la película anterior.

«Ya sé qué tenemos que hacer. Minimicemos todos aquellos aspectos de la primera película que realmente tocaban una fibra sensible, y que tanto la película como el propio Harry prediquen contra esa clase de pensamiento».

El justiciero de la ciudad acabó siendo la película que el público habría querido que fuese *Harry el Fuerte* (una película mucho mejor, basada en la misma premisa que *Hary el Fuerte*, fue *Escuadrón de la muerte*, creada para el programa de televisión *ABC Movie of the Week*, con Robert Forster, Melvyn Douglas y Claude Atkins).

El sinfín de clones de Callahan que aparecieron tras el éxito de Siegel

imitarían la postura creada por Eastwood: el hombre duro que hace las cosas a su manera, prescinde de las normas y no siente la menor compasión por los malvados. Pero esas otras películas van con pies de plomo para no tocar esa clase de fibra sensible del mundo real. Normalmente, el objeto de la ira de esos otros hombres duros eran los malos de película genéricos, por ejemplo, capos mafiosos (Allen Garfield en *Manos sucias sobre la ciudad,* Jack Kruschen en *Una extraña pareja de polis,* Vittorio Gassman en *La brigada de Sharky*), o personajes tan descabelladamente irreales que solo pueden existir en el contexto de un cómic. La secta de motoristas de *Cobra, el brazo fuerte de la ley* parece y actúa más bien como una banda de maleantes merodeadores en un plagio italiano de *Mad Max*. La única excepción digna de mención a esta regla es la contribución de Charles Bronson, *Al filo de la medianoche*, dirigida por J. Lee Thompson, filme que, como *Harry el Sucio*, se inspira en un asesino en serie sacado de la vida real. El criminal interpretado por Gene Davis encarna a Richard Speck, el asesino de estudiantes de enfermería, y la escenificación de esos asesinatos da lugar a imágenes muy potentes.

Pero, por lo general, la fórmula se aplica de manera tan mecánica como en los plagios de *Tiburón* o *Alien, el octavo pasajero*. La caracterización del tipo a lo Harry el Sucio es la misma, sus agudezas se parecen, sus jefes agobiados y vocingleros tienen el mismo aspecto, hablan igual y visten igual, y los malos actores que interpretan afectadamente a los despreciables villanos en películas de la auténtica serie de Harry el Sucio, como *Harry el Ejecutor* e *Impacto súbito*, en nada se diferencian de los actoruchos de películas basura comercializadas directamente en vídeo y protagonizadas por exfutbolistas como John Matuszak o Brian Bosworth.

Mientras que las otras películas apuntaban a generalidades, la de Siegel era específica en cuanto a su visión reaccionaria.

En ninguna parte esto queda tan claramente ilustrado como en la escena que se ha convertido en una de las más recordadas del filme. La famosa escena en la que Callahan frustra un atraco en marcha con su enorme Magnum 44, sin dejar de masticar su perrito caliente.

La escena es política por la asignación a tres actores negros de los papeles de los atracadores. Si estos hubiesen sido interpretados por tres actores blancos, la escena habría carecido de contexto político. Harry sería solo un poli que se ha tropezado con un atraco en un banco y lo ha impedido. Tal como hace Superman una y mil veces en su cómic. Si los atracadores hubiesen sido blancos, se los habría visto (más o menos) como delincuentes profesionales (Willie Sutton, el Parker de Richard Stark, el Doc McCoy de Jim Thompson). Puesto que existen delincuentes profesionales dedicados al robo de bancos desde que existen bancos, nada en la escena hubiera indicado un cambio social. Pero, a modo de experimento, planteémonos la escena con otros grupos étnicos. Los atracadores ¿podrían ser asiáticos? Bueno, sí, claro que podrían. Sin embargo, a menos que el banco se hallara en el Chinatown de San Francisco, quedaría raro. El espectador se daría cuenta y pensaría: «¿Por qué son asiáticos?». De hecho, esperaría que más adelante ese detalle se convirtiera en un elemento de la trama («Es la banda de Teddy Wong, Harry. Una banda callejera china que empezó atracando bancos en Chinatown, y ahora ha salido del barrio y atraca bancos por toda la ciudad»). Lo mismo pasaría si fueran hispanos. Sí, se podría explicar al público que los *latin kings* han empezado a atracar bancos por todo San Francisco, pero sería necesario algún tipo de aclaración. La razón por la que quedaría raro es que en los noticiarios de la noche no abundan las noticias de atracadores hispanos o asiáticos que entran a robar en bancos de todo Estados Unidos. Pero la verdad es que los atracos a bancos tampoco se asocian a estadounidenses negros.

A excepción –en esa época en particular– de una subsección de la América negra: los activistas revolucionarios negros que atracaban bancos para comprar armas. Y basta con echar un vistazo a los atracadores de *Harry el Sucio* para darse cuenta de que su ropa procede de la sección del departamento de Vestuario de la Warner Bros. dedicada a los Black Panthers. A muchos estadounidenses blancos de cierta edad les daban más miedo los activistas negros coléricos que la «Familia» Manson, el Asesino del Zodiaco y el Estrangulador de Boston juntos. Los hippies los indignaban. Porque los hippies eran hijos suyos,

y sus hijos los indignaban. Ver a los hippies quemar la bandera de Estados Unidos en protesta por la guerra de Vietnam los sacaba de sus casillas. Sin embargo, con los activistas negros se cagaban de miedo. La ira, la retórica, el programa, el uniforme, las fotos posando con armas automáticas, el odio a la policía, el rechazo hacia la América blanca (los blancos son incapaces de comprender una situación en la que no se los puede perdonar por transgresiones pasadas).

Pero ahí estaba Harry Callahan.

Él no tenía miedo.

Mientras se acercaba a un sucedáneo de Black Panther que iba armado con una escopeta, no solo no tenía miedo, sino que ni siquiera se molestó en dejar de masticar su perrito caliente. Abate a tres negros durante el atraco sin una pizca de miedo (ni siquiera intenta ponerse a cubierto), y hasta se enfrenta a uno de ellos caído, ya con el cargador del revólver vacío, usando palabras de poli blanco e insolente con el fin de fastidiar («¿No crees que deberías pensar que eres afortunado? ¿Verdad que sí, vago?». Con la palabra «vago», [al menos] en lugar de «muchacho»).

Estos elementos confieren a la película de Siegel una moralidad dudosa y un trasfondo levemente inquietante, contrario al «superhéroe Harry», que es en lo que se convertiría en las flojas secuelas de la serie.

El Harry Callahan de Siegel es un personaje preocupado y, a la vez, preocupante.

Y eso es lo que lo convierte en un clásico héroe de «Siegelini» (el apodo con el que el propio Siegel se refería a sí mismo para burlarse de su imagen de *auteur*). El director siempre ha puesto ante el público a protagonistas hacia los que uno se siente atraído, pese a las pruebas en pantalla que tienen una naturaleza y un comportamiento preocupantes. Protagonistas a quienes, tal como nos los presenta, es difícil apoyar, pero, en último extremo, apoyamos de todos modos. Y eso viene a demostrar algo que siempre he creído: «Se necesita un cineasta magnífico para corromper totalmente a un público». El Grodman de Greenstreet en *El veredicto*, el Reese de McQueen en *Comando*, el Pacer de Elvis en *Estrella de fuego*, el Madigan de Widmark en *Brigada*

homicida, el Charley Varrick de Matthau en *La gran estafa*, los dos polis corruptos (Steve Cochran y Howard Duff) en *Infierno 36*, los presidiarios en *Motín en el pabellón 11* (¿qué, estáis del lado del alcaide?), el violento vándalo callejero de John Cassavetes en *Crimen en las calles*, los dos asesinos de Eli Wallach y Robert Keith en *Contrabando* captan mucho más interés que los insulsos polis de las series de televisión, lo mismo que los asesinos con gafas de sol de Lee Marvin y Clu Gulager, en *Código del hampa*, que son mucho más cautivadores que Johnny North, el pusilánime piloto de carreras interpretado por John Cassavetes. En *Cacería de un forastero*, uno pude compadecerse del inocente chivo expiatorio de Henry Fonda, pero lo que atrapa es la historia del dudoso agente del orden Vinny McKay interpretado por Michael Parks. En *El seductor*, te corrompes tanto si te pones del lado del manipulador y maquinador soldado herido de Eastwood como si te pones del lado de las mujeres homicidas, conspiradoras y vengativas. Incluso cuando Siegel se esmera especialmente en presentar a un personaje como despreciable, como hace con el tahúr Rip Torn, un hombre vulgar y zafio, en la última película del director, *Blackjack*, ¿cómo puede uno no estar de su lado durante su enfrentamiento a todo o nada en la mesa de *blackjack* (de verdad teníamos que estar del lado del casino)?

Y, efectivamente, en cuanto Rip Torn sale de la película, se lleva consigo todo el interés del espectador.

En el *New York Times*, Pauline Kael y Roger Ebert calificaron *Harry el Sucio* de «fascista». E insinuaron (hasta el punto de la autoparodia) que la película es de algún modo políticamente peligrosa, sino claramente irresponsable en lo que, según afirman, es la perpetración de un engaño social (si bien Ebert declaró que la película adoptaba una «postura moral fascista», la atribuyó a la época y no a la quiebra moral del cineasta). Aunque eso molestaría a Eastwood durante años, no sorprendió a Siegel. En el libro de Peter Bogdanovich *¿Quién diablos la hizo?*, el autor recuerda que, en una proyección de *Harry el Sucio* para

gente del sector a la que asistió, Siegel mostró preocupación ante la posibilidad de que todos sus amigos progresistas renegaran de él. Pero Don, como viejo realizador del género, era apolítico. Su trabajo consistía en emocionar al público por cualquier medio necesario. Y, si podía conseguirlo poniendo en tela de juicio el sistema de justicia penal de Estados Unidos o la advertencia Miranda a la que tiene derecho a acogerse el sospechoso, pues que así fuera. Si se le hubiera apremiado para que se defendiera, el viejo Don seguramente se habría limitado a entornar los ojos, sonreír y señalar los ingresos.

Pero en el *Harry el Sucio*, de Siegel, casi cómicamente, la destreza de la realización era tan evidente que ni siquiera los detractores más severos de la película pudieron negarla. Kael llegó incluso al extremo de escribir: «Sería una estupidez negar que *Harry el Sucio* es una obra de género asombrosamente bien realizada, y desde luego entusiasma al público». En un artículo posterior, dijo: «Una experimenta un placer estético ante una técnica sumamente elaborada; algunas secuencias de acción emocionan por la mera habilidad con que están hechas […] incluso si, como el caso de *Harry el Sucio*, de Siegel, la película te desagrada».

Hasta Sam Peckinpah, amigo de Siegel, expresó la misma opinión: «*Harry el Sucio* me encantó, pese a que me horrorizó. Una bazofia espantosa a la que Don Siegel le sacó verdadero partido. Detestaba lo que la película estaba diciendo, pero el día que la vi el público la ovacionaba».

El argumento de los detractores del filme estaba claro como el agua. Lo que se cuestionaba era el planteamiento ideológico fascista de *Harry el Sucio*, no su calidad. Pero los críticos de los diarios y los semanarios exageraron ese presunto elemento fascista de la película. Pasados cincuenta años, la película de Siegel es un logro monumental de la realización cinematográfica del género. Los públicos que se han entusiasmado con la película estas últimas cinco décadas no han sido reaccionarios. Ni han tenido que asumir una «postura moral fascista» para disfrutarla.

Porque, para ser sinceros, es la respuesta de entonces por parte de los

críticos a la película lo que se me antoja reaccionario.

¿Hace Harry en la película algo que sea manifiestamente fascista? No.

Cuando dispara contra los atracadores negros en la escena del perrito caliente, ellos huían de un banco, mientras sonaba la alarma, y subían de un salto a un coche que arrancaba a toda velocidad, cargados con el dinero y escopetas de corredera.

Hoy día ni siquiera todos sus esfuerzos centrados en Scorpio le parecen excesivos a nadie. ¿Lo mantiene bajo vigilancia cuando se supone que no debe hacerlo? ¡Los espectadores saben que es Scorpio! De eso no hay duda. ¡Es él, el muy cabrón! La crítica más contundente que hace Kael de la película es cuando califica de «gilipollez» la ridícula escena de Josef Sommer, cuando saben que Scorpio ha matado a toda esa gente y niegan el permiso a Callahan para mantenerlo bajo vigilancia. A esa escena puede reprochársele que presente el razonamiento progresista de un modo inconcebiblemente absurdo. Pero es la propia escena la que se desarrolla de un modo inconcebiblemente absurdo. La única escena que puede calificarse realmente de fascista es cuando Callahan tortura a Scorpio para averiguar el paradero de la chica de catorce años secuestrada.

¿De verdad no haría eso mismo Billy Jack?

Una de las principales razones por las que *Harry el Sucio* no escandaliza más es el hecho de que el filme de Siegel tenía otras intenciones que los críticos decidieron pasar por alto, pero que el público captó de inmediato. Por más que *Harry el Sucio* sea una fantasía blanca del Oeste ambientada en el San Francisco moderno, también es un llamamiento a promulgar nuevas leyes para delitos nuevos.

Para ser más precisos, el fenómeno de los asesinos en serie.

Y una de las razones por las que *Harry el Sucio* envejece bien es que, en lo que se refiere a atrapar y poner fin a las actividades de Scorpio, lo que la película propone es en gran medida lo que la sociedad acabó haciendo con respecto a esa clase de delitos. Al mismo tiempo, ahora que estamos familiarizados con el género –un género que comenzó oficialmente con esta película–, salta a la vista la edad de las técnicas

de investigación. Daría la impresión de que Callahan y su compañero Gonzales (un novato) son los dos únicos investigadores asignados al caso de un loco que está aterrorizando a toda la ciudad.

Cuando la vemos en la actualidad, no podemos sino preguntarnos: «¿Dónde está el grupo especial? ¿Dónde está el FBI? ¿Dónde está Will Graham? ¿Dónde está la Unidad de Análisis de la Conducta?». Sin estas ventajas sociales a las que ahora recurrimos para combatir esa clase de delito, nada de lo que Harry hace parece injustificado. Desde 1971 nos hemos acostumbrado tanto a la presencia en el mundo de ese tipo de asesino que puede existir una serie de televisión como *Mentes criminales*, que presentó durante trescientos veintitrés episodios un nuevo asesino en serie trastornado cada semana a lo largo de quince años.

Pero allá por 1971, tanto la brillante interpretación de Andy Robinson como los métodos de su personaje correspondían a un villano nuevo en el mundo del cine. Nunca antes había existido realmente un maniaco de película como Scorpio, ni una interpretación como la de Robinson. Por eso, después de *Harry el Sucio*, la carrera de Eastwood se consolidó, pero la de Robinson se truncó (hasta quince años después, cuando Robinson, ya mayor, aparece en *Hellraiser: Los que traen el infierno*). Por injusto que sea, yo puedo dar fe de que, cada vez que Andy actuaba en una película, solo veía a Scorpio. Andy Robinson asustó a los espectadores como ningún monstruo del cine los había asustado antes o los asustaría en el futuro (ya nunca volveríamos a ser tan inocentes como lo éramos cuando vimos por primera vez las correrías de Scorpio). Y cuarenta años de asesinos en serie cinematográficos no han restado ni una pizca de valor a la interpretación de Robinson (es la mejor interpretación de cuantas pueden verse en las películas de Don Siegel).

Recuerdo que, estando en el cine a los nueve años, sentí exactamente lo mismo que sentían los adultos que me rodeaban. Una incredulidad aterradora ante el hecho de que Scorpio pudiera ser un individuo tan enfermo y depravado. Pauline Kael, en su reseña para el *New Yorker*, no menciona ni una sola vez al personaje o al actor por su nombre. Ni

escribe una sola palabra sobre su interpretación. Opta por aludir al antagonista de la película mediante un sinfín de apelativos sarcásticos en referencia a su maldad («hippy maniaco», «el malvado multifacético», «el dragón supermalévolo»).

Su razonamiento era que, a fin de poner al público del lado de Harry, los realizadores necesitaban inventarse a un hombre del saco de una maldad extrema para que todo lo que Harry hiciese quedara justificado.

Pues bien, a pesar del Estrangulador de Boston, Richard Speck, la «Familia» Manson y, por supuesto, el Asesino del Zodiaco, es posible que en otro tiempo viéramos el trastorno de Scorpio con incredulidad.

Pero ahora ya no.

Sabemos exactamente hasta qué punto la gente puede ser enfermiza y malvada.

Muchos individuos de la vida real han puesto de manifiesto que la depravación de Scorpio no es ni remotamente una fantasía. Sí, la señora Kael tenía razón en cuanto a las motivaciones de los realizadores. Crearon un «dragón supermalévolo» al que Harry pudiera dar muerte con su revólver de calibre 44. Se equivocó, en cambio, al desechar al personaje de Robinson por considerarlo solo un monstruo en una película de monstruos.

En *Harry el Sucio*, Siegel, Riesner y, en particular, Robinson nos ofrecieron una mirada al futuro de lo que, al final, sustituiría a los monstruos de antaño en la pesadilla colectiva de la sociedad venidera. Durante la primera etapa de exhibición de la película, todos los espectadores de *Harry el Sucio* entraban en el cine con una visión inocente. Una inocencia que pronto perderíamos.

DELIVERANCE (DEFENSA)

(1972)

A muy temprana edad, vi no pocas sesiones dobles muy potentes, e incluso algunas sesiones triples.

La ya mencionada *Joe, ciudadano americano* y *¿Dónde está papá?*

La gatita y el búho y *Diario de una esposa desesperada*.

El grito del fantasma y *La residencia*.

Trog y *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra*.

Equinox y *Regreso al planeta de los simios*.

Cuando el destino nos alcance y *El último hombre… vivo*.

El abominable Dr. Phibes y *La mansión de los crímenes* (la sesión doble preferida de mi infancia).

Vi *The French Connection* en una sesión doble con *Punto límite: cero* cuando la Twentieth Century Fox relanzó las dos películas juntas por el elemento común de la persecución en coche por toda la ciudad (la Fox haría lo mismo con *Los implacables, patrulla especial*, emparejándola con *The French Connection*). Más adelante ofrecieron muchos kilómetros dinámicos y con carácter al juntar en sesión doble *Punto límite: cero* con *La indecente Mary y Larry el loco*.

Vi *El bueno, el feo y el malo* por primera vez en una sesión doble con *La muerte tenía un precio*.

Mi primera película oficial de James Bond (un momento trascendental en la vida de un niño) la vi en 1971, cuando Curt me llevó a ver *Diamantes para la eternidad* al estrenarse en el Grauman's Chinese Theatre (la cola rodeaba el enorme aparcamiento y seguía calle abajo; tuvimos que esperar una hora y media).

Y un año más tarde Curt y mi tío Roger me llevaron a una sesión triple de James Bond que ponían en el cine Loyola: *Desde Rusia con amor, Agente 007 contra el Dr. No* y *James Bond contra Goldfinger*.

Después de la incesante emoción de *Diamantes para la eternidad*, me aburrí como una ostra con *Desde Rusia con amor* y *Agente 007 contra el Dr. No*. Pero, en cuanto empezó *James Bond contra Goldfinger*, pensé: «Esto ya es otra cosa».

Mi primera película de Woody Allen fue *Toma el dinero y corre*. Aunque yo era muy pequeño para entender cuál era el objeto de la parodia (el cine negro y los documentales de televisión sobre crímenes reales), me pareció una de las cosas más divertidas que había visto. La secuencia en que Woody Allen modela una pistola con jabón para fugarse de la cárcel (a lo John Dillinger) y luego, al salir bajo la lluvia, solo tiene espuma de jabón en la mano sigue pareciéndome unos de los mejores gags visuales de todos los tiempos. Pero, como a mi madre no le gustaba Woody Allen, durante años no vi más películas suyas.

Así que me perdí *Bananas, Todo lo que usted quiso siempre saber sobre el sexo* pero nunca se atrevió a preguntar* y *El dormilón*. Más adelante, cuando mi tío Roger salía con la que pronto sería su primera esposa, una chica inglesa encantadora que se llamaba Jill, me llevaron a ver, en una de sus citas, *Sueños de un seductor*.

Una vez más me costó creer que alguien pudiera ser tan gracioso. Me reí desde el principio hasta el final de esa película. Yo medio sabía quién era Bogart, aunque dudo que hubiese visto nunca una película entera de Humphrey Bogart (de hecho, vi con Curt *La reina de África* por televisión, pero, salvo por la parte de las sanguijuelas, no me gustó). Y me consta que, en aquel momento, no había oído hablar de *Casablanca*. Pero daba igual. Capté lo esencial. Cuando Bogart pronunció su chiste más gracioso en la película: «Estás tan nervioso como Elizabeth Scott antes de que le volara los sesos», ¿sabía yo quién era Elizabeth Scott? Claro que no. ¿Podía yo deducir a los doce años que quizá era una actriz de otra época con la que Bogart hizo alguna película? Por supuesto. Pero, más adelante, cuando vi a Elvis en *Loving You*, una de las diecinueve veces que la NBC la puso en televisión en hora de máxima audiencia, pensé: «Ah, esa es Elizabeth Scott». Así pues, si estáis leyendo este libro de cine con la esperanza de aprender un poco sobre cine, y os da vueltas la cabeza por todos esos nombres

que no reconocéis, enhorabuena, estáis aprendiendo algo.

Pero estoy yéndome por las ramas.

¡De pronto, una semana, United Artists relanzó para toda la ciudad tres películas de Woody Allen! *Bananas, Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo* (*Pero nunca se atrevió a preguntar)* y *El dormilón*. Le supliqué a mi madre que me llevase a verlas, y ella, para mi asombro, accedió (y una noche entre semana, nada menos). Así que, como es natural, al día siguiente en el colegio obsequié a los otros niños con escenas de la película que había visto la noche anterior, en la que aparecía una teta gigante monstruosa que aterrorizaba a la población («Victor, por favor, no hagas nada peligroso». «No te preocupes, sé cómo tratar a las tetas»).

No obstante, entre todas las sesiones dobles que vi por entonces, ninguna fue tan impactante, ni tan controvertida, como la que mi madre me llevó a ver en una de sus citas: *Grupo salvaje* y *Deliverance (Defensa)*.

Esa doble sesión en particular fue controvertida cuando se la mencioné a los demás entonces. Y es controvertida cuando se la menciono a los demás ahora. Algunos padres ni siquiera querían que jugara con sus hijos en el colegio por lo delirantes que eran las películas que veía y de las que hablaba. Supongo que temían que les metiera ideas raras en la cabeza a sus hijos, o que revelara las imágenes tabú que había visto. Pero que conste: cuando cuento que vi *Grupo salvaje* y *Deliverance* a los once años –entonces y ahora– estoy alardeando, ¡claro que estoy alardeando, joder!

Grupo salvaje se estrenó en 1969. Y no fuimos a verla en ese momento. Quizá verla a la edad de seis años hubiera sido un poco prematuro para la obra maestra de Peckinpah (aunque un año después sí vi *Sombras en la oscuridad*, que contenía imágenes muy similares). Sin embargo, a pesar de que no la vi, desde luego oí hablar de ella. Mi tío preferido, Cliff, la vio y nos dijo que era impresionante. Y mi tío Roger la vio, y compartía esa opinión. Así que, durante un tiempo, *Grupo salvaje* se convirtió en un título tristemente famoso en casa. Un título que representaba una película escandalosa. Una película demasiado

escandalosa para mí.

Otro aspecto que elevó *Grupo salvaje* a un rango mítico fue que nunca vi tráileres en el cine ni anuncios en la televisión. Así que mi única referencia era el título: *Grupo salvaje*. Y la marcada fama de película escandalosa que me habían transmitido mis tíos. En realidad, sabía tan poco sobre la película que, durante años, ni siquiera supe que era un wéstern. Al principio, pensé que era una película sobre una banda de motoristas (me parece que, al principio, eso mismo creía Curt).

Después, en 1971, se estrenó *Perros de paja*, de Sam Peckinpah, y la distribuidora, ABC Pictures International, bombardeó las ondas comerciales con anuncios de televisión vívidos e intensos, donde el locutor siempre daba mucho bombo al nombre de Sam Peckinpah: «Del director SAM PECKINPAH, el hombre que creó para ustedes *Grupo salvaje*». Tampoco entonces vi *Perros de paja*, pero una psicóloga infantil con la que yo tenía sesiones en el colegio sí la había visto. Sabía que me encantaba el cine, así que durante las sesiones básicamente hablábamos de las distintas películas que veíamos. Y ella acababa de verla aquel fin de semana, con lo que prácticamente me describió toda la película (exceptuando la violación), incluidos los sucesivos pasos de la violenta venganza de Dustin Hoffman (¡qué mujer tan enrollada!).

La Warner Bros. mantuvo *Grupo salvaje* en cartel durante años y años como primera película de las sesiones dobles de la Warner (tampoco es que pudieran venderla a la televisión a corto plazo). Y así fue como al final la vi aquella noche de 1973 con mi madre y un caballero con mucha clase que se llamaba Quincy (que se parecía mucho a Clifton Davis en *That's My Mama*), en el Tarzana Six Movies (en los tiempos en que un cine con seis salas era algo excepcional).

Con la obra maestra de Peckinpah, flipé, obviamente. Sobre todo con la toma en que degüellan a Angel y la sangre –en la cámara lenta de Peckinpah, que son unos ciento veinte fotogramas por segundo– salpica casi hasta el objetivo de la cámara. Hubiera jurado que habían degollado de verdad a Angel. Solo después de años y muchas proyecciones posteriores entendí realmente la película. Y tuvieron que pasar aún muchos más años hasta que fui capaz de comprender de

verdad no solo la fuerza de la película, sino también su belleza. La violencia Peckinpah –a diferencia de la de su mentor Don Siegel, cuyo punto fuerte era la brutalidad violenta– constituía una desviación de la simple brutalidad. Los borbotones de sangre roja de Sam el sangriento parecían más un ballet líquido y poesía visual pintada en carmesí (en los años ochenta, John Woo haría lo mismo con fogonazos de color naranja). La impresión de *Grupo salvaje* no fue solo lo que vimos en la pantalla, sino también nuestra reacción ante lo que vimos.

Era una película hermosa y emotiva.

Hay cierta belleza en el hecho de que esos granujas despreciables decidan arriesgarlo todo por un miembro de su banda que no despierta especial simpatía en nadie. Como hay algo extraordinariamente masculino y profundamente emotivo cuando se dirigen a pie hacia su destino/condenación en un acto de incomparable esplendor (es, sin duda, un momento que puede hacer derramar saladas lágrimas de testosterona a un hombre adulto).

Algo hermoso en la forma en que matan (como queda representado en el orgásmico turno de Warren Oates tras la ametralladora Gatling).

Algo gratificante en la falta de consideración en la carnicería, ya sea al volarle las medallas del pecho al cerdo del general, o al liquidar Pike a la ramera que le ha disparado por la espalda a la vez que grita: «¡Puta!».

Algo hermoso en la forma en que mueren: llenos de pequeñas bolas de plomo, cubiertos de rojo, manando sangre a borbotones, pronunciando Borgnine el nombre de Holden al caer («Pike… Pike…»).

Pero en aquel entonces, en el Tarzana Six, fue con la pirotecnia con lo que aluciné.

Llegado el intermedio, la cinta dejó de pasar a través de la ventana del proyector y las luces se encendieron. Sin duda, yo no hice más que hablar de lo «súper» que había sido la película (seguro que Quincy no podía creerse que hubiera ido a ver la puta *Grupo salvaje* en compañía de un niño).

No obstante, fue la segunda película de la noche la que me causó una mayor impresión y la que dominó la conversación en el coche durante

el viaje de regreso a casa.

Deliverance, de John Boorman, basada en la novela de James Dickey del mismo título, cuenta la historia de cuatro tipos de Atlanta, tres de ellos padres de familia bien situados –Ed (Jon Voight), Bobby (Ned Beatty) y Drew (Ronny Cox)–, que siguen a su entusiasta y audaz compañero Lewis (Burt Reynolds), aficionado a la caza con arco, en una excursión en canoa por el río Cahulawassee a través de un bosque apartado. La excursión tiene lugar una semana antes de que se termine de construir una presa con la que se inundará el valle y el río quedará bajo un pantano de muchos metros de profundidad.

La diferencia entre los otros tres y el soltero, Lewis, es muy marcada. Lewis habla como un hombre duro, actúa como un hombre duro (es el único que no se deja intimidar por los pueblerinos con los que se cruzan) y tiene todo el aspecto de un hombre muy macho (antes de la camisa roja que vistió en el papel de Bandit en *Los caraduras*, el extraño chaleco de submarinismo que llevaba como Lewis fue el vestuario cinematográfico más icónico de Reynolds). Sin embargo, el autor, James Dickey, y la película dejan claro que Lewis intenta estar a la altura de la idea que tiene de sí mismo. No es un farsante, pero tampoco posee el aplomo que intenta aparentar. La manera en que farolea ante los pueblerinos al plantear el pago por llevar los vehículos de los excursionistas río abajo es la misma en que farolea ante sus compañeros con su pose de hombre de montaña en sintonía con la naturaleza.

Exhibe datos adquiridos más que una sabiduría derivada de la experiencia. Se le da bastante bien la caza con arco, pero es un deportista, no un preparacionista. Tiene más huevos que cerebro, más opiniones que conocimientos.

Sí, posee más intuición que sus tres compañeros. Pero incluso su intuición, como la imagen de macho que proyecta, es una pose.

Eso no quiere decir que la pose sea una mentira. Lewis no engaña: se cree la pose, y es una pose cómoda. Pero no es quien Lewis es; es quien

quiere ser. Las personas a quienes Lewis toma como modelos no pueden apagar y encender la pose. Lewis sí puede. Si Lewis fuera dueño de una tienda de artículos deportivos y necesitara una prórroga del plazo del préstamo concedido a su negocio, abandonaría la pose cuando fuera al banco a reunirse con el empleado responsable del crédito. Podría vestirse y actuar y hablar como un empresario de Atlanta, y eso haría. Y tampoco eso sería una mentira. El peluquero George Roundy, interpretado por Warren Beatty, no saldría airoso en la reunión con el empleado responsable de los créditos, pero Lewis sí. Para Dickey, el autor, habría sido fácil proporcionar como guía a esos padres de familia un auténtico experto en el río (pagado). Este podría haber cumplido exactamente las mismas funciones en la trama que Lewis, incluidos los llamativos comentarios que Reynolds ensarta durante toda la primera mitad (la mejor) de la película. Pero Dickey quiere que sepamos que Lewis, pese a sus baladronadas, tiene más en común con los tres padres de familia que con los habitantes del río con quienes entran en contacto. Lewis ha comido gambas rebozadas y calamares fritos en una marisquería elegante de Atlanta.

Fuma Cohibas, no Dutch Masters. Sabe cómo pedir un Brandy Alexander y un Harvey Wallbanger y cuál se supone que es su sabor.

Lewis ha visto a Jack Nicholson en *Mi vida es mi vida*.

Lewis sabe quién es Roman Polanski.

Eso tiene sentido cuando uno cae en la cuenta de que Lewis es un sustituto del autor James Dickey, quien en realidad no es un Tarzán, sino un poeta.

La novela está escrita en prosa en primera persona del personaje de Voight, Ed, pero es Lewis con quien se identifica el escritor. Y es Dickey quien ha servido de modelo para la caracterización de Reynolds. Entre los otros tres, solo el Bobby interpretado por Beatty se deja engañar por el número de «Tarzán» de Lewis.

El Ed de Voight y el Drew de Cox siguen a Lewis, pero son plenamente conscientes de lo que hay detrás. El hecho de que sea una pose divertida es la razón por la que se lo pasan bien. Y también nosotros nos lo pasamos bien. Los primeros cuarenta y cinco minutos

de la película son muy amenos, y el público se lo pasa bien gracias a los continuos comentarios de Burt Reynolds sobre su visión fatalista, aunque divertida, de un futuro distópico que augura («Las máquinas fallarán») y que solo él está preparado para sobrellevar.

Y el público se lo pasa bien en gran medida porque el Burt Reynolds con el que se habían familiarizado a partir de sus apariciones en *The Johnny Carson Show* sigue presente en el personaje de Lewis. El tío que se sentaba en el sofá de Johnny, vestido con ropa de cuero de la cabeza a los pies, rebosante de vanidad, soltando chistes sobre sus películas malas, era reconocible como el locuaz y sexi macho del chaleco de submarinista. Era solo una versión menos autocrítica y más peligrosa del Burt de las tertulias.

El primer día Drew anuncia: «Yo voy contigo, Ed, y no con el señor Lewis Medlock. Me bastó ver cómo conducía para saber que no tiene ni idea de nada». El primer día del viaje, Ed y Drew van en una canoa, y Lewis y Bobby en la otra. Y Lewis lanza órdenes a Bobby sin parar. Y no avalado por su propia pericia, ni en broma y de buenas maneras, sino por el mero hecho de abusar de él. Se refiere a Bobby como «gordi», degradando su masculinidad dentro de la dinámica del grupo de hombres. Eso lo diferencia como «hombre blando» de un modo que no es solo físico. En esa manada de lobos machos, es el miembro afeminado. Ed o Drew, aunque pesaran quince kilos más, no tolerarían que Lewis les faltara al respeto llamándolos «gordito». Pero como Bobby sí lo tolera, consolida su posición entre los otros hombres. Más tarde, esa noche, Bobby se queja a Ed con auténtico malestar por el trato que recibe de Lewis, pero no es el tono de un hombre adulto indignado. Es el de un adolescente quejica. Tampoco se enfrenta al causante de su tormento. En lugar de eso, lo acusa ante un sustituto razonable (Ed), con la esperanza de que intervenga.

De forma similar, a la mañana siguiente, Lewis dice a Ed, no a Bobby: «Tú llévate al gordito hoy, ¿quieres?», lo que degrada aún más la posición de Bobby en el cuarteto masculino.

El descenso por el río no es un paseo. Requiere el esfuerzo individual de todos ellos trabajando juntos. No es como si hubieran ido de pesca y

se demostrara que Bobby es el menos afortunado al cebar el anzuelo, o el más torpe en la pista de baloncesto. Con todo, desde mi perspectiva inexperta, da la impresión de que Bobby hace un buen trabajo. Carece del aplomo de los otros, pero no es un lastre falto de coordinación.

Dentro del grupo, Ed es la persona más digna de confianza y que más simpatías despierta. Porque es el punto de contacto de los demás. Bobby no conoce a Lewis, lo ha invitado al viaje Ed. Drew sí conoce a Lewis, pero no del mismo modo que Ed. En la novela de Dickey, Ed es un artista gráfico, socio de una pequeña agencia de publicidad. Y Lewis heredó tierras de su familia y vive de sus rentas como arrendador. ¿Eso nos lleva a preguntarnos cómo se hicieron amigos Ed y Lewis? ¿Cómo se conocieron? ¿Qué condujo a Lewis a invitar a Ed a su primer viaje juntos en una cacería con arco? ¿Qué indujo a Ed a aceptar? En la película, Lewis pregunta a Ed: «¿Por qué haces estas excursiones conmigo, Ed?».

Pero Ed responde como un personaje cinematográfico: «A veces me lo he preguntado». Eso suena a frase de película. Pero en el libro Ed explica al lector por qué acompaña a Lewis en esas cacerías, y no es para llevar a casa carne de ciervo con la idea de que su mujer la cocine.

Disfruta con la compañía de Lewis y hasta lo admira. Nos informa: «Era el único hombre de los que conocía decidido a sacar algo de la vida y, además, tenía tanto los recursos como la voluntad para hacerlo».

Lewis se apresura a explicar detenidamente su filosofía al grupo. También dirige discursos a Ed en privado sobre lo mismo. Pero los discursos a Ed son mucho más íntimos. Cuando su público es el grupo, la jactancia de Lewis, su retórica preparacionista, su conducción temeraria, su audacia al provocar a las espeluznantes ratas de río de las aldeas apartadas forman parte de una actuación concebida para entretener al grupo y consolidar su posición como líder masculino. Por otra parte, tener a un público cautivo de sus monólogos inspirados en Nietzsche entretiene especialmente a una persona: él mismo.

Pero cuando el público solo está compuesto por Ed, puede que el discurso esté escrito por la misma persona, pero esta lo pronuncia en

tono íntimo para Ed y por Ed.

En la primera mitad de la película, se desarrolla un cortejo homoerótico entre Ed y Lewis. No muy distinto de la danza de cortejo entre Randolph Scott y Richard Boone en *Los cautivos*, de Budd Boetticher. Lewis no necesita o no quiere la compañía de Drew o Bobby. Preferiría en gran medida que solo Ed lo acompañara en el viaje. Y no por las evidentes razones subtextuales de carácter homosexual. Por razones que Lewis no solo no entiende, sino que jamás se le ocurriría analizar.

Es con Ed con quien Lewis quiere descender por el río. Es con Ed con quien Lewis quiere enfrentarse a los rápidos. El hecho de que los dos hombres sean demasiado tímidos para compartir una canoa durante el paso por las agitadas aguas rápidas es casi encantador. Cuando sí comparten una canoa, mientras Ed descansa y Lewis pesca violentamente la cena en el río con su arco y sus flechas, Lewis interpreta su pose de macho para Ed y solo para Ed (lo cual induce a preguntarse: ¿quién preparó el pescado?).

Mientras Lewis se exhibe afectadamente y posa y opina para el placer visual de Ed, le dice en tono sarcástico: «Tienes una buena mujer. Un buen hijo».

Ed, más que ofenderse, lo encuentra gracioso y responde: «Lo dices como si fuera algo sucio».

Ante lo que Lewis (y en particular Burt Reynolds) sonríe y pregunta: «¿Por qué haces estas excursiones conmigo, Ed?».

Ed deja de sonreír y, sin la menor agresividad, se reafirma en su postura. «Me gusta mi vida, Lewis».

En el segundo día del viaje, Ed y Bobby van en una canoa y Lewis y Drew, en la otra. Ed y Bobby se adelantan bastante a los otros (lo que indica que quizá Bobby no es tan torpe en esto del canotaje como nos han inducido a pensar). Se acercan a la orilla para descansar y para esperar a los otros dos. Hasta ese momento, John Boorman ha creado un suspense que impulsa al público hacia delante, como la corriente del río impulsa a los hombres en la pantalla. Percibimos el impulso de la película. El argumento y los personajes avanzan hacia alguna parte…

pero, a menos que uno conozca la trama, en realidad no sabe adónde. Ni podría adivinarlo. La mayoría de los espectadores que vieron la película en 1972 no estaban en absoluto preparados para el espectacular giro dramático de los acontecimientos, y esa es la razón por la que resultó tan eficaz. La mayoría de los espectadores presentían que habría un giro dramático, pero ese giro se debería probablemente a los traicioneros rápidos que los hombres tenían que superar río abajo. Está claro que en ese viaje va a ocurrir algo. Pero, aparte de la diversión y los juegos jerárquicos entre los miembros de la manada de lobos, el director no anuncia ni da indicio alguno sobre qué es ese algo. Ese algo es la secuencia violenta más profunda y perturbadora del cine de principios de los años setenta no dirigida por Sam Peckinpah. También se convirtió en una de las más icónicas.

Poco después de que Ed y Bobby se acerquen a la orilla del río, se encaran con ellos dos montañeses pueblerinos que viven en pleno bosque (Bill McKinney y Cowboy Coward). Boorman construye la escena de modo que el público alcance a ver a los pueblerinos –en una toma a través de las hojas de los árboles, mientras descienden por la ladera hacia los intrusos– desde la perspectiva de Ed y Bobby. Y, de pronto –de forma inexplicable–, el miedo nos invade a todos.

Cuando los montañeses se acercan, los canoístas los saludan con un gesto y un azorado «¿Qué tal?».

Pero los dos individuos, mugrientos y en apariencia sin muchas luces, uno de ellos con una escopeta de doble cañón, adoptan de inmediato una actitud hostil.

Al principio, da la impresión de que los dos hombres de la ciudad han entrado sin saberlo en un territorio protegido, quizá el emplazamiento de un alambique ilegal que los montañeses tienen aún en funcionamiento. O acaso los lugareños han tomado a nuestros protagonistas por representantes de alguna autoridad (Hacienda, el Gobierno federal, los topógrafos del condado). Pero enseguida queda claro que los dos pueblerinos no actúan a la defensiva porque los hombres de la ciudad hayan entrado sin permiso en su territorio. Por el contrario, esos hombres son más bien como los otros animales

depredadores que consideran que ese rincón perdido es su hábitat. Y Ed y Bobby son más bien como dos ratas de río que de repente se encuentran cara a cara ante una serpiente boca de algodón.

Bill McKinney, el pueblerino dominante, empieza de inmediato a sobar al fofo Bobby (le toca la cara, le pellizca los pezones). El filme empieza a apartarse de la película de suspense corriente para convertirse en algo que nunca antes hemos sentido exactamente de la misma manera en una película. John Boorman no dirige una escena de suspense; está escenificando la forma en que se jode psicológicamente a alguien. Porque los montañeses encarnados por McKinney y Coward, a diferencia de los agresores de *El justiciero de la ciudad*, unos tarados que se ríen como dementes, no son villanos de película. Son lugareños tan convincentes que dan miedo.

Ed y Bobby son obligados a alejarse del río y a adentrarse en el bosque –«Id por ahí. Un momento, caballeros, ¿podríamos discutir esto? ¡Mueve ese culo, meteos ahí!»–, y allí atan a Ed a un árbol y obligan a Bobby a desnudarse. Ed es torturado con su propio cuchillo, y luego el pueblerino dominante interpretado por McKinney da por el culo al indefenso Bobby.

Mientras se desarrolla la escena ante nuestra incrédula mirada, no solo tenemos la sensación de estar viendo una violación, o un sometimiento al poder masculino –como podríamos ver en una película carcelaria–, sino una especie de ritual ancestral que podría desarrollarse en un documental sobre la naturaleza.

La forma en que se sexualiza el cuerpo fofo de Ned Beatty es auténticamente perturbadora, pero, al igual que en las extremas palizas de los romanos a Jesús en *La pasión de Cristo*, no carece de encanto sadomasoquista.

La situación no es: «¡Oh, no, esto no puedo verlo!»; sucede lo contrario: uno no puede apartar los ojos.

Una vez penetrado y aporreado el culo de Bobby, este se desploma entre la tierra suelta y las hojas secas, concluida ya finalmente su feminización en el contexto de la dinámica masculina.

Cuando Bobby ha sido degradado y queda allí, roto y llorando, los

montañeses dirigen su atención hacia Ed, a quien obligan a ponerse de rodillas, mientras se preparan para que les chupe las pollas (probablemente) sucias.

Es entonces cuando Ed ve a través de los árboles cómo la canoa de Lewis y Drew se detiene junto a la de ellos.

Refiriéndose a su víctima, Voight, McKinney pregunta a Coward qué quiere hacer con ese.

«Tiene una boca muy bonita, ¿no?» es la ya famosa respuesta del imbécil.

Pero, mientras McKinney se dispone a desabrocharse la bragueta, Lewis el arquero lanza una flecha y le traspasa el pecho.

Coward se echa a correr ladera arriba (sin la escopeta) y McKinney –ejecutando una lenta danza en su agonía como un ciervo cazado– cae muerto.

La violación de Bobby no se presenta como la insondable depravación del Scorpio de Andy Robinson en *Harry el Sucio*. La tortura a que McKinney somete a Beatty tiene algo de infantil. Por eso la escena parece tan real y no se ve como un giro narrativo calculado. Contiene la crueldad irreflexiva de la que solo son capaces los niños. Que es exactamente como yo reaccioné ante la tortura de Ned Beatty cuando vi la película por primera vez en el Tarzana Six Movies con mi madre. Con esa escena, me cagué de miedo. No por la parte de la violación. Porque en aquellos tiempos yo no sabía qué era una violación, pese a que había visto unas cuantas en el cine, incluso una de broma en *¿Dónde está papá?* Como yo no tenía la menor idea de lo que era la sodomía, ignoraba que Bill McKinney estaba metiéndole la polla a Ned Beatty por el culo. Lo único que sabía era que Ned Beatty estaba siendo maltratado y humillado. Y así era, en eso no me equivocaba. Esa era una situación que podía entender desde muy temprano en la vida cualquier niño que pasara algún rato en el patio de un colegio. Lo que de verdad me dio miedo esa primera vez que vi la película fueron aquellos dos pueblerinos aterradores. Y que eso ocurriera en la soledad del bosque, lejos de la civilización, se me antojó aterradoramente verosímil.

Del mismo modo que a la gente, después de *Tiburón*, le daba miedo meterse en el mar, a mí, después de *Deliverance*, me asustaba la idea de ir de acampada al bosque. Aunque, tras desaparecer Curt de nuestras vidas, y estando yo al cuidado de mi madre, Jackie y Lillian, no tenía por qué preocuparme ante los peligros de acampar. Tenía más probabilidades de perecer como Isadora que de ir de acampada al bosque con mi madre.

El activo actor de reparto Bill McKinney interpretaría innumerables papeles a lo largo de los años setenta y ochenta, los más memorables como villano malcarado (*La organización criminal, El fuera de la ley, Cannonball*). Aunque durante dos décadas apareció continuamente en películas de cine y series de televisión, sobre todo después de incorporarse al grupo de actores que solían acompañar a Clint Eastwood, nunca llegó a ser un actor de carácter conocido por su nombre entre el público en papeles de malo, como fue el caso de Neville Brand, Claude Akins, Jack Palance y William Smith, pero no le faltaban méritos para ello. Su interpretación en *Deliverance* es tan auténtica que mucha gente aún piensa que era un verdadero lugareño (como su compinche Cowboy Coward y el mongoloide del banjo) contratado para salir en la película. Pero solo un actor de verdad podía controlar la dinámica de la escena y participar en la danza interpretativa que ejecuta con su compañero de escena Ned Beatty. El actor confiere a su sodomita corto de alcances un carácter de primitivismo humano convincente.

La película de Boorman trata de la violación, lo quisiera o no el director. Después de verla, uno no puede quitarse esa secuencia de la cabeza. A decir verdad, da la impresión de que Bobby lo supera más deprisa que el público. Pero en lo que se centran el argumento y el tema del libro de Dickey es, de hecho, en lo que ocurre después del incidente violento desencadenante.

La narración de Boorman avanzó en todo momento hacia los pueblerinos como un sabueso detrás de un rastro. En cambio, el impulso narrativo de Dickey avanzaba hacia la colérica discusión de los cuatro hombres coléricos sobre qué hacer a continuación.

Los hombres de *Deliverance* se encuentran ante un tabú social –la violación de un miembro varón del grupo–, que, en mayor o menor medida, penderá sobre ellos durante el resto de sus vidas. De forma similar a como el filme de Boorman muestra el mismo tabú social a los espectadores y este pende sobre todas nuestras cabezas durante toda la película (y quizá durante todo el viaje de vuelta a casa, y cuando uno se va al trabajo al día siguiente y comenta con sus compañeros la brutal película que vio la noche anterior).

Pero a esos hombres se les brinda la oportunidad de enterrar su secreto, porque, cuando se termine la presa, toda la zona quedará inundada bajo un pantano de muchos metros de profundidad. Y, como Lewis subraya a los otros tres: «Es imposible enterrar nada tan profundo».

En otras palabras, lo que ocurre en el bosque se queda en el bosque. Después, esos cuatro hombres pueden regresar a sus vidas normales, sin que nadie, aparte de ellos, sepa nada. Con lo que el público se pregunta: «¿Tú qué harías?».

Deliverance fue la primera novela de Dickey. Al final solo escribiría tres. La tercera, *Hacia el mar blanco*, es prácticamente un libro de un único personaje, y el personaje es, en esencia, Lewis, si fuera un esquimal. Lo que significa que es Dickey, si fuera un esquimal. La primera noticia que tuve del libro fue cuando John Milius me dijo que era extraordinario. En los noventa corría por ahí un guion, escrito por David Webb Peoples y los hermanos Coen, que era espantoso. Por aquel entonces me lo ofreció una vez mi agente, y me lo describió como vehículo al estrellato para Brad Pitt.

–¿Brad Pitt? –pregunté, incrédulo–. Pero si el tío es un puto esquimal.

Deliverance es una buena novela, pero extrañamente incompleta. Casi todos los libros se reducen cuando se los adapta al cine. Pero *Deliverance* se beneficia de su transformación cinematográfica. Uno se imagina a Boorman leyendo la novela y entusiasmándose: esa

adaptación le proporciona algo que hacer. Boorman confiere un carácter más vívido y convincente a la trama. Ed, Lewis, Bobby y Drew no destacan en la página del mismo modo que Voight, Beatty, Cox y, en especial, Reynolds destacan en la pantalla. Tampoco los dos pueblerinos violadores. En la página, los pueblerinos son más sólidos que una simple idea, son personajes reales, pero McKinney y Coward les dan cuerpo. En su presencia en pantalla se percibe autenticidad. McKinney, Beatty y Coward tal vez estén actuando para la cámara, pero no están interpretando para un público. No vemos la violación de Bobby; somos testigos.

Sin embargo, una vez concluida la escena de la discusión, el filme llega a su punto culminante. La ambigüedad de lo que ocurrió exactamente al Drew de Ronnie Cox es la causa de que el tercer acto empiece con mal pie. Soy plenamente consciente de que se supone que ha de ser ambiguo. Pero la escenificación que hace Boorman de esa parte de la acción y la forma en que dirige la reacción de Cox al principio confunde y, en último extremo, irrita. Incluso si Boorman consideraba importante que los personajes sintieran confusión por lo que le había ocurrido a Drew (a mí no me parece necesario), el público no debería quedarse sin saber nada.

A partir de ese punto, la película, que era tensa como una cuerda de guitarra, se distiende.

El rito de la transición masculina de Ed-Voight –al trepar por la montaña, asestar un flechazo a Cowboy Coward– nunca es tan apasionante o tenso como debiera, porque se presenta como una mera formalidad, hasta el punto de que el resultado nunca se pone en duda. Uno se preocupa más por el puto Rambo en *Acorralado* que cuando Ed trepa por ese precipicio.

Y lo que debería desarrollarse con el mismo grado de tensión que cualquier parte anterior de la película –el momento en que los supervivientes se enfrentan a las autoridades y lo sobrellevan con aplomo– es una mecha mojada. Porque Boorman toma la decisión, incomprensiblemente caprichosa, de presentar todo el clímax –que debería tenernos en vilo– de una manera no muy dramatizada.

O sea, ¿qué coño?

¿Tendría Ed que trepar tres cuartas partes del precipicio, para, de pronto, caer y morir al estrellarse contra las rocas de abajo?

Supongo que no.

Cuando se encuentra cara a cara ante Cowboy Coward, ¿va el cretino desdentado a volarle la cara y, acto seguido, aparecerán los créditos y se encenderán las luces?

Parece dudoso.

Pero ¿descolgarse con esa complicada mentira ante el sheriff receloso de la provinciana comunidad ribereña? Eso podría salir bien o mal. Todos podrían acabar tan jodidos como Bobby.

Sin embargo, Boorman lo presenta tan poco dramatizado que bien podría haber detenido la imagen mientras un narrador novelístico nos informaba del resultado final. El propio James Dickey hace el papel de sheriff, y su actuación, para lo torpe que es la dramatización del clímax, resulta relativamente eficaz.

Y ese es el momento en que la película necesitaría la intervención de otro personaje sustancioso para reconducir el argumento por el buen camino. Con el actor adecuado en un tercer acto adecuado, el papel del sheriff podría haber sido decisivo para el desenlace (pensemos en Wilford Brimley en *Ausencia de malicia*).

Pero existe una razón obvia por la que *Deliverance* decae hasta su conclusión. Si bien temáticamente es rica, y desde un punto de vista estructural es audaz dejar a un lado al Lewis de Burt Reynolds antes del tercer acto…, en esta película, desde una perspectiva cinematográfica, es suicida.

El papel que Burt Reynolds había interpretado justo antes de Lewis era el del teniente Dan August en la serie de policías del mismo nombre producida por Quinn Martin. Ese papel y esa serie tipificaban su carrera hasta ese momento. Pregunté a Burt, dado que siempre imprimía tanta personalidad a sus personajes, por qué había interpretado a Dan August de un modo tan seco.

–Porque eso es lo que quería Quinn Martin –replicó–. Quinn no quería que los actores protagonistas de su serie fueran armando bulla.

Había que actuar como el puto Efrem Zimbalist Jr.

En la actualidad, desde que Burt pasó a ser conocido como actor con personalidad, sus entrecortadas frases en el papel de Dan August resultan un cambio de tono divertido. Es admirable que Burt, privado de todos sus trucos, siga siendo capaz de interpretar. En *Dan August*, su trabajo consistía en ser John Gavin. Pero Burt no quería ser John Gavin, y, pese a toda una maquinaria empujándolo en esa dirección, logró resistirse. Sin embargo, tampoco acababa de ser Burt. Solo el sofá de Carson le ofrecía esa oportunidad. Le pregunté: si *Dan August* se hubiera renovado para una segunda temporada, ¿habría podido intervenir él igualmente en *Deliverance*?

–Imposible –dijo. Y añadió–: Habría sido un hombre rico, pero con el ánimo por los suelos.

Pese a lo mucho que disfruta el público con el jactancioso Lewis de la primera mitad de la película, es la actuación de Burt Reynolds al frente del improvisado tribunal de cuatro miembros el mejor trabajo del actor hasta ese momento en la película.

Al contemplar a Reynolds –el macho sexi con el chaleco de submarinista– pasearse de aquí para allá, plantear un buen argumento tras otro, mientras Ronny Cox, en el papel de antagonista, se desmorona bajo la lógica y el liderazgo de Reynolds, resulta fácil ver cómo cada mal guion de televisión de Quinn Martin en el que intervino y cada mala película que protagonizó (*Los 100 rifles, Sam Whiskey, El eslabón perdido*) lo prepararon para el momento en que fue capaz de actuar en algo de calidad.

La razón por la que Reynolds causa sensación en la secuencia «Qué vamos a hacer con el puto pueblerino muerto» es que el actor y el personaje comparten una dualidad. Lewis no es tan convincente en el libro como en la película. La primera opción de Boorman era uno de sus actores preferidos, Lee Marvin. Y en el libro, sí, ese podría haber sido Lee Marvin. Sin embargo, muy probablemente habría interpretado el papel entre borrachera y borrachera dejando que su pelo blanco y el asomo de barba blanco en el mentón actuaran por él. Pero el Lewis del libro necesitaba a Reynolds para cobrar vida de forma vehemente.

Y Reynolds necesitaba a Lewis para demostrar que era (por emplear un término ligado a su archienemigo Marlon Brando) un «contendiente».

Una vez que Reynolds obtuvo el papel, se adueñó de él, de la pantalla y de la atención del público y convirtió la película en un éxito.

Del mismo modo que Burt había esperado y se había preparado durante toda su vida para situarse en el centro de una escena como esa, en una «película de verdad» como esa, con actores como esos, a las órdenes de un director serio como Boorman…, para destacar…, también Lewis había esperado y se había preparado toda su vida para una aventura en la que no había vuelta atrás como esa…, en la que por fin podía destacar.

Ahora la palabrería de preparacionista ya no es retórica. Ahora el imperativo moral no es ya un debate intelectual. Ahora los otros hombres ya no se ríen de su filosofía por considerarlo un hombre duro y muy macho enamorado del sonido de su propia voz.

Ahora es su líder.

Ahora lo miran para que les diga qué deben hacer.

Cada vez que Lewis traspasaba un ciervo con una flecha, ¿contemplaba la posibilidad de hacer eso mismo con un hombre? Ahora lo ha hecho. Cuando se ha presentado una ocasión a vida o muerte, ha estado a la altura de las circunstancias y ha dado la talla.

Es el más destacado personaje a lo John Milius que John Milius nunca escribió, y este es su *El gran miércoles*.

Pese a la seriedad de la situación y a lo que hay en juego, ni Burt ni Lewis pueden evitar una sonrisa en su rostro.

LA HUIDA
(1972)

> La impronta de Steve McQueen, y Sam Peckinpah, y los especialistas, y los exteriores, y la virilidad presente en todo ello… era tan apasionante… y nunca se ha repetido.
>
> ALI MACGRAW sobre *La huida*

El argumento de la novela de Jim Thompson y la película de Sam Peckinpah es el mismo. El experimentado atracador de bancos Doc McCoy, que acaba de cumplir cuatro años de condena en prisión, sale en libertad condicional a cambio de organizar un atraco para un capitoste del lugar llamado Beynon (interpretado en la película por Ben Johnson), que es miembro de la comisión encargada de decidir a quién se concede la libertad condicional. Media en el trato Carol, la esposa de McCoy y cómplice en los atracos (en la película se deduce que Doc acabó entre rejas por un error de ella). En cuanto sale, Beynon le asigna como compañeros a dos cómplices poco fiables, entre ellos un perro rabioso y sádico asesino llamado Rudy (interpretado por Al Lettieri). El atraco se convierte en un festival de balas, pero la pareja escapa con el dinero. Cuando llegan a casa de Beynon para entregarle lo que le corresponde del botín, el influyente gerifalte revela a Doc que parte del acuerdo de su puesta en libertad era que su mujer follara con él. Carol dispara contra Beynon después de esa revelación. A partir de ese momento, la pareja (con el dinero) inicia un delirante y apresurado viaje a través de Texas en dirección a la frontera mexicana, mientras las autoridades texanas, los matones de Beynon y Rudy, herido y decidido a vengarse, les pisan los talones. Pero la pareja no solo tiene que lidiar

con todos los enemigos que los persiguen, sino también con el conflicto entre ellos dos, porque Doc no puede perdonar a Carol haberse tirado a Beynon.

La huida se realizó durante una importante etapa de transición en la vida de Steve McQueen. Él y Neile McQueen, su esposa, amiga y confidente, estaban ultimando el divorcio. Steve había abandonado su casa de Malibú y se había instalado en el Chateau Marmont. Durante el rodaje del fenomenal éxito *Bullitt*, Peter Yates se había atrasado treinta días con respecto al plazo previsto. Lo que, antes de que la película saliera a la luz y triunfara, indujo a la Warner Bros.-Seven Arts a poner fin a su asociación con la productora de McQueen, Solar Productions. Así que McQueen y su socio de producción, Robert Relyea, llevaron su empresa a Cinema Center Films, una sección de la red de televisión CBS dedicada al cine y el teatro, y ahí empezó una relación muy tortuosa.

Después de rechazar en el último momento *Dos hombres y un destino*, McQueen se embarcó en tres proyectos poco convencionales que terminaron en decepciones para el actor.

Su adaptación para todos los públicos de la novela de William Faulkner *Los rateros*, dirigida por Mark Rydell, obtuvo buenas críticas, pero fue el coprotagonista, Rupert Crosse, quien causó sensación, fue objeto de elogios en las reseñas y recibió la nominación al Óscar (al margen del hecho de que los dos, Crosse y él, fueran demasiado mayores para sus papeles). Además, la comedia nunca fue el punto fuerte de McQueen, y la película le exigió hacer muchas muecas y sobreactuar de forma desvergonzada.

Las 24 horas de Le Mans, la segunda película del trato con Cinema Center, se considera hoy uno de los pilares icónicos clave en la filmografía del actor y la mística de McQueen. Y muchos (incluido yo) piensan que es la mejor película de carreras de coches que se ha hecho jamás. Pero en su día fue una gran decepción para McQueen. Y en el medio no solo se la consideró un fracaso, sino un fiasco fruto del ego, y los responsables de la financiación, Cinema Center Films, se hicieron con el control de la producción y, llegado un punto, incluso la interrumpieron.

Y la última de las tres películas, una fantasía sobre el mundo del rodeo de Sam Peckinpah, *El rey del rodeo* (esta vez realizada para la división de cine y teatro de la red de televisión ABC, ABC Pictures International), pinchó estrepitosamente en taquilla.

Así que McQueen y Bob Relyea consideraron que una película sobre dos atracadores fugitivos, marido y mujer, era una manera de fabricar un éxito.

El proyecto cobró vida cuando el productor David Foster (del equipo de producción de Truman-Foster) y Mitch Brown presentaron la opción de compra sobre la novela de Thompson.

Abordaron a McQueen y este dijo que sí.

Después se acordó la realización de la película con Robert Evans, de la Paramount.

El primer director incorporado al equipo fue Peter Bogdanovich.

Este acababa de realizar *La última película*, que ni siquiera se había estrenado aún. No obstante, en la ciudad se la veía como un inminente gran estreno. Tan grande, de hecho, que Bogdanovich pudo incluir a Barbra Streisand en el reparto de su siguiente película, y a McQueen en la que vendría después

Así que Bogdanovich contrató al guionista Walter Hill para adaptar la novela de Thompson.

Walter dijo que ni el director ni el productor ni McQueen habían hecho anotación alguna sobre el texto; sencillamente querían un guion lo antes posible. Entretanto, Bogdanovich estaba en San Francisco rodando *¿Qué me pasa, doctor?*, y por tanto el guionista de *La huida* se trasladó allí para trabajar en el texto y conversar con Peter en el plató de vez en cuando.

Walter Hill era admirador de Jim Thompson y había leído muchos de sus libros. Peter no lo era.

Cuando preguntó a Peter qué pensaba de la novela de Thompson, la describió como «un buen libro con un final pésimo».

A Walter le cayó bien Peter, pero desde el principio empezó a plantearse si Peter era el hombre indicado para dirigir ese material.

–Peter repetía una y otra vez que quería convertirlo en una especie

de aventura a lo Hitchcock. Cosa que, francamente, nunca entendí. Para mí, era obvio que se trataba de una película que debía hacerse al estilo de Raoul Walsh. Al estilo de *El último refugio*.

Pero no podía negarse que Bogdanovich era capaz de asumir una gran producción. Hill se presentaba en el plató de *¿Qué me pasa, doctor?* –normalmente por la mañana– cuando Peter y él podían conversar sobre el guion más cómodamente. Y vio con sus propios ojos cómo manejaba Peter a Barbra Streisand, en el cenit absoluto del superestrellato de la actriz.

–Había que ver a Peter manejar a Streisand –me dijo Walter–; era magistral. La verdad es que no hay otra palabra para describirlo.

»Ella aparecía en el plató, alborotada por tal o cual cosa. Entonces Peter la consolaba.

»Le decía lo guapa que estaba.

»"No te preocupes, Barbra, eres la preferida de América, nada de eso tiene la menor importancia.

»Estás increíble en la película.

»Los críticos te van a adorar. Los fans te van a adorar.

»Anoche vi los fragmentos preliminares de las tomas y casi me caí de la silla de tanto reírme".

»Y pronto Barbra ronroneaba como una gatita. Contado así, parece que él estuviera dándole coba. O que fuera poco sincero. Pero no es eso. Quentin, como director que eres, sabes que se requiere esa clase de trato en cierta medida. Sobre todo con grandes estrellas temperamentales. Y yo nunca había visto a nadie manejar esa situación con la habilidad de Bogdanovich.[12]

No obstante, para entonces, a McQueen empezaba a molestarle seriamente tener que esperar a que terminase el rodaje de *¿Qué me pasa, doctor?* para poder hacer *La huida*. Sabía, por supuesto, que en principio Peter tenía que acabar antes la película de Streisand, pero, a medida que pasaba el tiempo, dijo Hill, «empezó a tener la impresión de que se le daba preferencia a Streisand».

Por tanto, para que todos tuvieran la sensación de que *La huida* no se estaba estancando, se organizó en San Francisco, el día libre de Peter,

una reunión entre los productores, McQueen, Bogdanovich y Hill, que seguía escribiendo el guion.

–Para entonces –explicó Hill– quizá Peter había leído unas veinte páginas del guion. Además, todo hay que decirlo, Peter estaba cansado de rodar y probablemente agradecía un día libre. Así que es posible que no fuera consciente de lo importante que era esa reunión para McQueen y los productores.

La primera pregunta de los productores a Peter fue: «¿Qué tal va el guion?».

Peter se volvió hacia Walter y dijo: «Y bien, Walter, ¿qué tal va el guion?».

Y Walter contestó: «Va bien».

A continuación, McQueen dirigió a Peter una pregunta directa: «¿Qué clase de armas usaría yo en esta película?».

Peter se echó a reír y dijo: «Ah, no te preocupes por eso ahora, Steve. Tenemos tiempo de sobra para pensar en eso», con lo que básicamente pretendía camelar a McQueen como solía hacer con Streisand.

Pero McQueen no era Streisand.

Y para Steve, que sabía mucho de armas de fuego y era un experto en su manejo, el armamento era una cuestión importante.

Sobre todo en una película como aquella y con un personaje como Doc.

Hill recordó:

–Quedó claro en la cara de Steve, en su reacción a la respuesta de Peter, que el actor estaba preguntándose: «¿Este es el tío que ha de hacer una película de hombres duros?».

»Y al cabo de unos días Steve decidió hacer cruz y raya con Bogdanovich.

Hill dijo que no ha tenido jamás el menor problema con Peter a lo largo de los años, pero en su día Peter se quedó con la idea de que, como a él lo habían despedido, Walter debería haber abandonado.

Walter comprendió esa consideración moral.

Pero pensó que no era aplicable necesariamente a esa situación.

No solo eso. Además, recibió una nota de Peter Bart, de la

Paramount, en la que le decía que bajo ningún concepto debía dejar el guion o lo demandaría. Se planteó, pues, una gran decisión: ¿quién iba a dirigir la película? Tras la experiencia con Bogdanovich, se llegó a la conclusión de que solo serviría un director con experiencia en películas de hombres duros.

Y, visto así, había solo dos opciones: Sam Peckinpah o Don Siegel (cualquiera de los dos habría «entusiasmado» a Walter Hill).

Después de *Harry el Sucio*, Siegel estaba en la cresta de la ola. Pero McQueen había trabajado con Siegel en los años sesenta, en *Comando*, y, como ya se ha mencionado, los dos estuvieron a punto de llegar a las manos en varias ocasiones.

Por otro lado, McQueen acababa de trabajar con Peckinpah en *El rey del rodeo*, donde la experiencia había sido buena y él estaba muy satisfecho de su interpretación. Pero esa película no solo no fue un éxito, sino que fue un fracaso sonado, de esos a los que una popular estrella de cine como McQueen no estaba acostumbrado. A pesar de eso, se decidió enviar el guion terminado de Hill a Sam Peckinpah, con la propuesta de dirigir a McQueen en el papel protagonista.

Sam lo leyó durante un vuelo y, según Walter, dijo: «Claro que sí. Es un material perfecto para él. Y Steve estaría sensacional en ese papel».

El primer borrador del guion de Hill fue muy distinto de la película que hizo Sam al final. Ciñéndose al libro, el primer borrador estaba ambientado en 1949. Hill mencionó:

–Se dejaba leer muy bien, y todo el mundo quedó contento. Pero cuando los de presupuestos de la Paramount hicieron números, los costos ascendían a una cantidad astronómica. Así que Sam, en un esfuerzo por reducir el presupuesto, propuso convertirla en una película contemporánea.

»Pero, incluso eliminando el aspecto de la época, la Paramount siguió considerando excesivo el presupuesto. Sam intentó rebatir las cifras que ellos daban. Pero tanto Steve como Sam tenían fama de pasarse del presupuesto en sus películas.

Lo que llevo al jefe de los estudios, Robert Evans, a decir: «Oye, pago a los de presupuestos para que me calculen los costes. Si ellos dicen que

va a costar demasiado, tengo que escucharlos».

Así que Evans puso la película en venta. Evans estaba seguro de que los otros estudios harían números y llegarían a la misma conclusión, es decir, aquello salía demasiado caro, y entonces McQueen y compañía se verían obligados a volver a la Paramount, y los estudios podrían imponer mejores condiciones a un precio más razonable. Sin embargo, para disgusto de Evans, tan pronto como la película salió al mercado, National General Pictures no se lo pensó dos veces.[13] Por tanto, provistos ahora de un apasionante instrumento de acción para McQueen, un director de películas de acción aclamado por la crítica, un guion que ilusionaba a todo el mundo, un presupuesto en el que todos podían ponerse de acuerdo y una buena acogida en unos estudios entusiastas, solo quedaba una gigantesca incógnita…

¿Quién interpretaría el papel protagonista femenino?, ¿Carol McCoy?

Bueno, desde el momento en que entró en juego Robert Evans, trató de imponer agresivamente la idea de que formaran equipo su esposa, la superestrella Ali MacGraw, y Steve McQueen.

En retrospectiva, resulta irónico, porque luego, durante el rodaje de *La huida*, ella abandonaría al magnate y se casaría con su coprotagonista, Steve McQueen. Naturalmente, los productores veían con mucho interés las perspectivas comerciales del equipo McQueen-MacGraw, y con razón. Ali MacGraw era una de las mayores estrellas del mundo y *Love Story* había sido el mayor éxito de 1970. Pero la actriz no había hecho aún otra película. Así que *La huida* sería el siguiente filme de MacGraw después de *Love Story*.

Durante el tiempo en que Bogdanovich participó, según me dijo él mismo, Evans insistió agresivamente en que se le diera el papel a MacGraw.

Como es natural, Peter quería dárselo a su propia novia, Cybill Shepherd.

–No insistí en ello. No me puse en plan o es Cybill o no es nadie. Pero pensaba que Cybill era una buena elección y MacGraw era una mala elección. Y así se lo dije a Evans. Le dije que a largo plazo la película perjudicaría a Ali. Porque, como no es adecuada para el papel, los

críticos la crucificarían. Que es justo lo que acabó pasando. Pero el personaje es una chica texana descalza y de hombros anchos. ¡Esa es Cybill!

No está del todo equivocado. El personaje, tanto en el libro de Thompson como en el guion de Hill (que no son exactamente iguales), se acerca en efecto un poco más a Shepherd que a MacGraw. Pero por entonces quien más se oponía a la idea de McGraw (irónicamente, una vez más) era Steve McQueen.

Su postura era: ¡a mí el puto jefe de unos estudios no me dice quién va a actuar en mi película!

Pero incluso después de cambiar la película de manos y pasar a la Warner Bros., Evans siguió haciendo campaña por MacGraw:

–Sé que ya no es una película de la Paramount. Pero no echéis eso en cara a Ali. Eso no es culpa suya. ¡Juntos, McQueen y ella, serían dinamita!

La preferida de Sam para el papel de Carol era su protagonista de *La balada de Cable Hogue*, Stella Stevens. Para el personaje retratado en la novela, Stevens era perfecta. Pero Steve McQueen no quería a una actriz que fuera perfecta.

McQueen no quería a una Carol a la misma altura que él.

Stevens contó que tomó una copa con McQueen cuando Sam la propuso, y Steve le dijo: «Te considero competencia».

Y en una película de McQueen, Steve no quería competencia.

Eso había pasado con Rupert Crosse en *Los rateros*.

Por nada del mundo iba a hacer *La huida* para que luego Stella Stevens se llevara la nominación a un Óscar. Así que Stella Stevens no trabajó con McQueen en *La huida*. Pero ese mismo año sí trabajó con otro «rey del *cool*», como coprotagonista con Jim Brown de *Operación Masacre*, un gran éxito icónico del cine de acción. Y en *Operación Masacre* Jim Brown tuvo una química con Stevens que nunca había tenido ni volvería a tener con ninguna otra protagonista femenina.

Como en el caso de McQueen y MacGraw, es fácil creer que Brown y Stevens se enamoraron en esa película.

Pregunté a Walter Hill quién, en su opinión, habría sido una buena

Carol.

Contestó que a él le gustaba la idea de Stella Stevens, pero pensaba que la elección obvia era Angie Dickinson.

–No lo digo en el mal sentido, pero siempre me pareció que Angie tenía cierto aire vulgar. Convencería a cualquiera como parte de un equipo de atracadores de banco.

Walter dijo que la actriz en quien más se pensó fue Lauren Hutton. Y una vez Neile McQueen me dijo que también se barajó el nombre de Geneviève Bujold. Pero esa idea se fue a pique cuando Bujold se presentó con Maximilian Schell en el bar donde Steve la esperaba para hablar de la película.

Veréis, después de ser engañada de vez en cuando por Steve durante su matrimonio, Neile, en venganza, decidió tener una aventura con Max Schell. Así que, cuando Geneviève Bujold cruzó la puerta del bar con el hombre que se había tirado a su mujer, Steve olvidó el objetivo de la reunión para la asignación del papel. Después de disculparse con la actriz francocanadiense, preguntó al actor alemán si podía hablar con él fuera. Y entonces, según Neile, Steve procedió a «dar de hostias a Maximilian Schell».

Le conté la anécdota a Walter Hill, quien me dijo que, si eso había ocurrido, casi con toda seguridad había sido, en efecto, una pelea de un solo contendiente. Así que, tras ese violento episodio, la posibilidad de asignar a Geneviève Bujold el papel de Carol se dejó de lado.

Hill me explicó que todos los participantes concentraron sus esfuerzos en que *La huida* fuera un éxito comercial.

Steve, después de sus tres últimas películas, necesitaba un gran éxito.

Sam nunca había tenido un gran éxito, y sabía que esa iba a ser su mejor oportunidad para averiguar qué se sentía al tenerlo.

Esa fue la razón principal por la que muchos de los aspectos más oscuros de la novela, incluido el final surrealista, se eliminaron en la adaptación.

Sin embargo, con la idea de hacer una película comercial, una elección evidente para el papel de Carol habría sido Faye Dunaway. De todas las estrellas de cine femeninas del momento, es Dunaway quien

más se parece a Carol McCoy. Y, como las consideraciones comerciales estaban en primer plano en la cabeza de todos, reunir a los protagonistas de *El caso de Thomas Crown* parecería la opción lógica.

Walter Hill me dijo:

–Bueno, sí, ahora eso parece lo lógico. Pero en su día les pareció necesario lidiar con el fantasma de *Bonnie y Clyde*, que, temían, podía estar presente en toda la película. Por eso, para frustración de todos, ni siquiera pudieron plantearse a Faye Dunaway.[14]

Y hay otra cosa. Según me contó Hill, cuando Sam se incorporó al proyecto, tenía una idea totalmente distinta para el final y estaba muy interesado en llevarla a cabo. Quería que la película terminara con uno de los baños de sangre propios de Sam Peckinpah.

Quería que Doc y Carol cruzaran la frontera de México y que allí estuviera esperándolos la policía «y los matara a tiros».

Walter, según él, dijo a Sam:

–Por mí no hay inconveniente, porque sé cómo vas a rodarlo. Verás, la verdad es que a Sam no le caía bien Arthur Penn. Y los detractores de Sam insinuaban que tomó prestada su técnica de la violencia a cámara lenta del final de Arthur Penn en *Bonnie y Clyde*.

Y nada incordiaba más al director, un bebedor empedernido, que ser acusado de robarle su estilo característico nada menos que a Arthur Penn.

–Si los matas a tiros, sé cómo vas a hacerlo –continuó Hill–. Vas a hacerlo a cámara lenta.

Habría sido una oportunidad para que Peckinpah superara a Penn con su propio final. Pero todos los demás querían distanciarse lo máximo posible de *Bonnie y Clyde*. Así que el «final feliz» con Slim Pickens se decidió como la mejor opción.

Pero, a pesar de la oposición de Steve, la idea de Ali MacGraw nunca se abandonó. Así que Sam se reunió con la actriz y le cayó bien.

–Entonces, de pronto –recordó Hill–, Sam empezó a defender la opción de MacGraw. Y fue ahí cuando Steve se decantó de verdad. Personalmente, creo que a Sam sí le cayó bien. Más que gustarle para el papel, le caía bien ella misma. Y debes recordar que Sam nunca había

tenido un gran éxito. Y deseaba tenerlo. Y como todos pensaban que con la participación de Ali *La huida* sería un gran éxito, estaba dispuesto a aceptar. Así que cuando Sam dijo que le gustaba la idea de MacGraw, Steve cedió.

La teoría de Walter era: «Él [Steve] probablemente consideraba que había otras personas que podían hacer mejor ese papel, pero si todo el mundo está tan entusiasmado con ella, y va a contribuir a que sea un éxito mucho mayor, ¿por qué no?».

Y, para que conste, «todo el mundo» tenía razón. *La huida* fue un gran éxito, y la participación de MacGraw contribuyó de manera determinante a ese éxito.

Vi *La huida* por primera vez en 1972, cuando la estrenaron en el Paradise Theatre de Westchester, un pueblo de Los Ángeles situado cerca del Aeropuerto Internacional de Los Ángeles (el Paradise y el Loyola eran los dos cines que quedaban más a mano de nuestra casa de entonces en la localidad de El Segundo, y allí vi muchas películas entre 1971 y 1974). Mi madre me llevaba en coche al cine el sábado o el domingo por la tarde, me dejaba allí y volvía a recogerme cuatro o cinco horas después. Y así fue como vi por primera vez *La huida*, clasificada para mayores de diez años, cuando se estrenó junto con *El juez de la horca*. Las dos películas me gustaron tanto como para volver a verlas el fin de semana siguiente. Pasado un año, cuando vivía en Tennessee con mi abuela, vi *La huida* una tercera vez en un autocine como primera película de una sesión doble junto con *Pisando fuerte*. Volví a verla un año más tarde, ya de regreso en Los Ángeles, en una sala de United Artists en Marina del Rey, como primera película de una sesión doble junto con *La organización criminal*. Y todo eso antes de cumplir los quince. Más adelante vi *La huida* en pases de cines de reestreno, además de en vídeo, e incontables veces desde entonces (tengo mi propia copia en 35 mm IB Technicolor).

Pero, aunque siempre me ha encantado, y me gusta más que algunos de los otros filmes más ensalzados de Sam Peckinpah (*Duelo en la alta*

sierra, La balada de Cable Hogue, La Cruz de Hierro), también he albergado siempre ciertas dudas.

Mi principal duda fue que no era el libro. Por más que me gustara el trabajo de Sam y Walter, el caso es que la desdeñé por lo que no era. Los cambios del papel a la pantalla no afectan al argumento, que en esencia permanece igual. No obstante, la mayor diferencia entre la historia contada por Thompson y la historia que cuenta Peckinpah es el tono. La película de Peckinpah es dura; pero la novela de Thompson es mucho mucho mucho más cruel. Los personajes, los sucesos que describe y el desenlace final. Y, por encima de esa crueldad (que es lo que a la mayoría de nosotros nos gusta de Thompson), se extiende una gruesa capa de pesimismo y cinismo, y encima de eso hay un ligero recubrimiento de surrealismo.

El Doc McCoy de la novela es un asesino de sangre fría.

Como dijo Walter Hill cuando saqué el tema del cambio observado en Doc al pasar del papel a la pantalla: «En comparación con el Doc del libro, Parker [de Richard Stark] es un modelo moral».

En la película, en cambio, aún más que en el guion de Hill, se percibe un esfuerzo por retratar al Doc de McQueen como alguien que no es un asesino. Esa alteración todavía me revienta.

Pero el Doc del libro es distinto de otras maneras.

McQueen no dice apenas nada en el papel de Doc.

Es una interpretación muy interior.

Y creo que es muy auténtica y muy sentida.

Sin embargo, uno de los rasgos más definitorios del Doc del libro es su capacidad para desarmar a la gente con su aparente encanto campechano.

En el libro, Doc sería capaz de convencer a los pájaros para que abandonaran los árboles, y después romperles las alas y pisotearlos con su bota.

La omisión más desconcertante con respecto al libro es la secuencia en que Rudy, su desleal cómplice, apunta con la pistola a Doc después del atraco. Rudy va a liquidarlo, pero Doc convence al asesino de que lo lleve hasta Carol, porque ella tiene el dinero. Convencer a Rudy no

es fácil, pues no se fía de nadie, es un perro rabioso y teme a Doc por su reputación. Pero la campechanía de Doc es tan convincente, tan sincera y tan rebosante de sentido común que Rudy, aunque sin dejar de apuntar a Doc, lo lleva hasta donde está Carol.

Lo que es realmente extraordinario en la escena es el viaje en coche hasta donde está Carol.

Lo que convence tanto a Rudy como al lector de que Doc es de fiar es que no para de hablar durante todo el viaje. Doc suelta el rollo a Rudy sobre cualquier cosa. Recurre a chistes, a palabrería afable, a comentarios ingeniosos y a la risa, hasta que Rudy, aunque malhumorado y nervioso, se ve obligado (hasta cierto punto) a participar. El viaje en coche hasta donde está Carol dura alrededor de una hora. Cuando llegan allí, Doc sale del coche, se quita el sombrero con toda naturalidad, extrae el arma que lleva oculta dentro y dispara a Rudy con ella.

Como cualquiera familiarizado con mi obra puede suponer, esa es mi escena favorita del libro y mi escena favorita de todas las novelas de Thompson. Y quedaría que ni pintada en una película.

Sin embargo, se han hecho dos películas a partir del libro y ninguna ha considerado oportuno utilizar esa escena. Cuando le comenté la escena a Hill para averiguar por qué no la incluyó, me dio una buena respuesta.

El guionista dijo:

–A mí también me gustaba esa escena. Pero estaba escribiendo una película para Steve McQueen. Esa escena es muy buena en el libro, pero no es McQueen. Cuando escribes para un actor como Steve –o, si a eso vamos, cualquier actor–, ganas mucho si consigues adaptar el material a sus puntos fuertes. Pero pierdes algo en lo que se refiere a caracterización, porque eludes cosas que no presentan a ese actor bajo la mejor luz.

Otra diferencia reside en la presentación del engaño de Doc a su enemigo Rudy. Tanto en el libro como en la pantalla, se muestra a Rudy como una bestia sádica y grotesca. Sin embargo, Thompson da al personaje un físico grotesco. En la novela se lo conoce como Rudy

Cabeza de Tarta, porque, cuando nació, tenía la cabeza tan grande que se quedó atascada en el canal del parto de su madre. Por esa razón tuvieron que sacarlo con fórceps. Y el fórceps le estrujó los lados de la cabeza hasta que la parte superior quedó en forma puntiaguda.

Como una porción de tarta. De ahí lo de Rudy Cabeza de Tarta.

Imagino a los productores, los estudios y los actores protagonistas rechazar ese aspecto de la narración por considerarlo ridículo. Pero cabría pensar que el hombre que escarbó como un cerdo trufero en el vertedero que era *Quiero la cabeza de Alfredo García* podría haberse dejado inspirar por el toque daliniano de Thompson.[15]

De nuevo pregunté a Walter por qué no lo incluyó.

Dijo que, en su opinión, eso tan raro de Rudy Cabeza de Tarta estaba en la misma línea que el tristemente famoso epílogo sobre El Rey de la novela. O aceptas plenamente las rarezas, o no aceptas ninguna.

–Nosotros no las aceptamos.

En cuanto a la línea argumental relacionada con Rudy, no me entusiasma. La verdad es que Lettieri no me gusta en el papel. No es que sea mal actor, ni que haga una mala interpretación. Es más bien que su interpretación me resulta repelente desde un punto de vista físico.

Aunque, claro, tratándose de un personaje como Rudy, eso debería ser un aspecto positivo, ¿no?

No. Sigue siendo una película. Yo debería seguir queriendo ver la película y disfrutar. Determinados actores pueden interpretar a malos grotescos, y aun así mantener una conexión con el público. Seguimos disfrutándolos como intérpretes. Cometen crueldades, son monstruos, pero disfrutamos de esos monstruos, porque sabemos que cuando aparecen en la pantalla algo apasionante va a ocurrir.

Por ejemplo, un año después de estrenarse *La huida*, Neville Brand interpretó el papel de un violador en serie, homicida y degenerado, en la película *El fabricante de bombas*. Su personaje es un nauseabundo hijo de puta. Pero también es quien ofrece la interpretación más satisfactoria de la película. Cada vez que la toma salta a Brand –en contraposición con el monótono clon de Harry el Sucio interpretado por

Vince Edwards, o la atroz actuación de Chuck Connors en el personaje que da título a la película–, uno no solo siente alivio, sino también entusiasmo.

Al Lettieri no tenía esa relación o conexión con el público. He visto *La huida* muchas veces en compañía de un público en el cine, y siempre que las imágenes pasan a la sección Rudy-Fran, uno percibe que los espectadores se reclinan en sus asientos.

Toda la esa parte es desagradable y, cuando salen Lettieri y Sally Struthers en el papel de su rehén Fran, convertida en víctima sumisa, el espectador se siente repelido por la pantalla.

Nos preguntamos de nuevo: ¿no era esa la idea?

Lo dudo.

En la novela de Thompson, uno percibe una sensación de comedia negra sádica en el tema dominación-sumisión de Rudy y Fran que no está presente en el filme de Peckinpah. Si William Smith, o Robert Blake, o Jack Palance hubiesen interpretado a Rudy, la subtrama podría haber quedado igual de cruel, pero probablemente se habría visto como la broma morbosa que Thompson tenía en mente.

Da la impresión de que Lettieri trata de ofrecer la clase de interpretación en la que se especializó Richard Boone durante la última etapa de su carrera.

Pero Boone era una fiera vehemente y sociable con una extraordinaria empatía con el público. Una vez preguntaron a Elmore Leonard si algún actor había pronunciado sus magníficos diálogos como él los concebía en su cabeza. Y respondió: «Sí. Richard Boone. Y lo hizo dos veces». (En *Los cautivos* y *Un hombre*).

Además, Boone poseía aquella estupenda voz potente y campechana (un Boone un poco más joven podría haber encarnado al Doc de la novela de Thompson). El Rudy de Al Lettieri intimida, es pura fuerza, pero también es un tostón.

Cada vez que Sam vuelve a Rudy, uno piensa: «¡Vaya, ya tenemos aquí otra vez a ese tipejo de mierda!».

Interesado en conocer la respuesta de Walter Hill, le planteé mis dudas sobre Lettieri. Y, para mi sorpresa, coincidió conmigo.

–Te hablaré de la interpretación de Lettieri. La verdad es que tampoco a mí me gustó. Pero, verás, inicialmente iba a ser Jack Palance. Siempre que salía el tema, era el papel de Jack Palance. Y se lo ofrecieron a Palance y lo aceptó. Pero luego se enzarzaron en una gran pelea por el precio. Y, después de eso, no solo quisieron rechazar a Palance; quisieron castigarlo. ¡Así que retiraron la oferta! Se enzarzaron en otra pelea por eso. ¡Y Palance los demandó y cobró!

»Así que acabaron pagándole de todos modos, pero no lo consiguieron para el papel de Rudy.

»Y el problema fue, a mi modo de ver, que vimos a Jack Palance en el papel durante tanto tiempo que nadie pudo ya apartarse de esa idea. Yo al menos no pude. En cierto momento se habló de Jack Nicholson. Y por entonces probablemente aún podríamos haberlo conseguido; recuerda que todavía no era el Jack que llegaría a ser. Pero a Sam no le gustaba. Creo que vio *Mi vida es mi vida* y dijo… nunca me olvidaré… "Ese es una mala copia de Henry Fonda". Sí, Lettieri era… lamento decirlo, era un tanto repulsivo. O sea, tíos como Lee Marvin y Neville Brand, a los que adoro, interpretaban a personajes como Rudy, y siempre te divertía verlos.

»Pero, dicho todo esto, creo que debo señalar una cosa: a Sam le encantó en ese papel.

Lo otro en lo que, como es bien sabido, la película pierde es el epílogo surrealista sobre El Rey. En el libro, los dominios de El Rey son una tierra de nadie para delincuentes fugitivos al otro lado de la frontera mexicana. El territorio bajo el control de El Rey es una creación bastante singular por parte de Thompson, una tierra de nadie latinoamericana, adonde huyen los delincuentes o los fugitivos, es un recurso básico tanto de la literatura barata como del arte. Describe el rincón perdido donde acaban tanto Yves Montand como Roy Scheider en *El salario del miedo* y el *remake* basado en esta, muy superior, *Carga maldita*. Así como la última mítica parada de Tennessee Williams, *Camino Real*, donde su héroe exboxeador mata el tiempo con Camille, Casanova y lord Byron.

Sin embargo, los dominios de El Rey toman en Thompson una

orientación artística distinta, aunque el desenlace sea el mismo. En Thompson, ese territorio se parece más a un complejo turístico de lujo que al barrio de chabolas lleno de barro y orina e infestado de mosquitos de *Carga maldita*. Pero el lugar es desde luego un purgatorio católico en la Tierra. Es un destino que parece salido de Luis Buñuel o de Ken Russell que decanta la novela negra pura y dura hacia el ámbito de la ciencia ficción.

En los dominios de El Rey se ofrece a los fugitivos seguridad y refugio.

Aunque a un alto precio.

Cada habitación, cada comida, cada bebida ha de pagarse, y ha de pagarse caro (parece el festival de cine de Cannes). Y, como la gente que decide ir allí nunca puede marcharse…, al final, el dinero se acaba.

Y esa gente degenera en mendigos y, con el tiempo, incluso en caníbales. Ese es el destino –al final– de todos los que entran en los dominios de El Rey.

Incluidos Doc y Carol, quienes, cuando nos despedimos de ellos, no solo se odian, sino que planean sus mutuas muertes para que el botín dure más y postergue la inevitabilidad de su desesperado destino. Da la impresión de que Thompson, pese a presentar tanta violencia despiadada, tiene un eje moral. Aunque nos decepcione, así es como acaban Doc y Carol; queda claro que, a juicio del autor, ellos y los demás de su calaña simplemente reciben su merecido. Ese giro caníbal deja patente la verdadera opinión de Thompson sobre la pareja.

Para la mayoría de los lectores, ese último capítulo se revela como el momento de la verdad. Algunos, en cambio, lo detestan y consideran que echa a perder el libro.

Algunos no lo detestan, pero sí consideran que estropea la historia.

En tanto que a otros les encanta el libro, sobre todo por el final.

Y para otros es precisamente gracias a ese final que el libro alcanza rango de obra maestra.

A mí el final me gustaba más antes que ahora. Me atraía todo lo que tiene de aberrante. Pero ahora opino que, si Thomson iba a sacarse eso de la manga, debería haberlo escrito mejor.

Para ser sinceros, a medida que el libro avanza, adquiere un cariz tan lúgubre que, al final, aburre. Incluso hay que obligarse a seguir adelante con la lectura. Y eso viniendo de mí, una persona que equipara transgresión y arte.

Ahora bien, quizá el Doc y la Carol del libro merecen ese destino, pero uno no quiere, bajo ninguna circunstancia, que la pareja de la película, McQueen y MacGraw, tramen sus respectivos asesinatos, solo para acabar convertidos en mendigos caníbales. Pregunté a Walter si en algún momento se plantearon la posibilidad de utilizar el territorio de El Rey como final.

Dijo:

–Bueno, los productores nunca me dijeron que no lo incluyera. Pero yo sabía qué buscaban. Y no era un final como ese. Si yo hubiera incluido el final del libro, la película no habría llegado a hacerse. E incluso si la Paramount hubiera hecho la película, cosa más que dudosa, habría sido una película muy rara. Y nadie quería hacer una película rara. Querían una buena película de cine negro sobre un hombre duro con Steve McQueen como protagonista, una película que funcionara bien a nivel comercial. Pero la novela de Jim Thompson me gusta mucho. Alguien debería hacer una versión siniestra de *La huida*. [16]

Aunque *La huida* de Peckinpah me encanta, tiene fallos irritantes que son culpa del director. El radical giro de los acontecimientos que da a conocer a las autoridades el rumbo que ha tomado la pareja de fugitivos se basa en artificios argumentales (el vaquero embaucador y ladrón de consignas interpretado por Richard Bright). Parece que en toda la película la pareja no puede cruzarse con un solo extra texano que no tenga en la mano un periódico con la fotografía de ellos y los mire dos veces. Además, da la impresión de que todos los habitantes del estado no solo identifican a Doc, sino que, además, conocen la marca y el modelo del coche que conduce. Casi se convierte en una broma recurrente no intencionada (la aparición en los televisores del taller de reparación resulta oportuna, pero esa Peckinpah la resuelve bien). Por otra parte, en realidad, no tendría por qué haber ninguna

huida, si Beynon no hubiera obligado a Doc a utilizar a dos tarados inestables como Rudy y Jackson (Bo Hopkins).

Doc dice: «Yo elijo a mis propios hombres».

Pero Beynon lo obliga a utilizar a esos tipos.

¿Por qué?

Sabemos que no son fiables en el mismo momento en que los vemos a bordo de aquel absurdo bote de pedales.

Si Doc es un «elemento inteligente» y un profesional de altos vuelos y Beynon no quiere ensuciarse las manos, ¿por qué no dejar que Doc elija a los hombres?

Como dice Robert Prosky en *Ladrón*: «Si se quejan de ti, es tu problema. Si se quejan de nosotros, es tu problema».

Porque es una película, tonto. ¿O es porque es una película tonta?

Sin embargo, para mí, el mayor problema de la película es que el papel de Beynon se asignara a Ben Johnson. Al Lattieri como Rudy no me gusta, pero, aun así, funciona en el papel.

Para Sam Peckinpah, el hecho de que Carol follara con Beynon era más importante que ningún otro aspecto de la película. Para quienes la ven por primera vez, es fácil suponer que ella, para sacar a su hombre de Huntsville, se vio obligada contra su voluntad a aceptar un intercambio sexual. Hizo lo que tenía que hacer.

Pero, desde luego, Peckinpah no lo dramatiza de esa manera.

La película insinúa que no estuvo dispuesta a hacerlo solo por Doc; estuvo dispuesta a hacerlo con Beynon. Incluso intenta (con muy poco éxito) insinuar que Carol se debate en la duda de con qué hombre quedarse. Y en la escena del enfrentamiento en el que Carol mata a Beynon a tiros, la película intenta convencernos absurdamente de que quizá Carol está confabulada con el influyente gerifalte texano contra su marido.

Después Doc la acusa:

–Con él lo pasaste muy bien, y logró doblegarte.

Carol le contesta:

–Tal vez, aunque acabé con él.

Si Ben Johnson no hiciese el papel de Beynon, toda esa dinámica

sexual entre tres podría haber funcionado. No quiero quitar méritos al gran Ben ni dudar de su considerable carisma masculino. Pero no es solo que sea imposible imaginar a Ben Johnson teniendo una relación sexual con Ali MacGraw; es que no es posible imaginar a Ben Johnson teniendo una relación sexual. Y menos aún que la Carol de Ali MacGraw contemple seriamente la posibilidad de abandonar al Doc de Steve McQueen (a quien quiere) por el Beynon de Ben Johnson.

–¡Con él lo pasaste muy bien!

Sí, ya, Ali MacGraw lo pasó bien follando con Ben Johnson.

–¡Y logró doblegarte!

Ya no me tragué que Richard Benjamin doblegara a Ali MacGraw en *Complicidad sexual*, y menos aún Ben Johnson.

Toda esta subtrama habría podido ser mucho más eficaz si hubiese interpretado el papel de Beynon alguien un poco más cercano a McQueen en edad y dinamismo. Joe Don Baker habría sido la excelente elección natural. Pero también Robert Culp o Stuart Whitman proporcionarían lo que se requería para que la dinámica del triángulo funcionase.[17]

Aunque obviamente no solo estaba en juego la atracción sexual.

Beynon representaba el dinero, la seguridad, la estabilidad y la comodidad. Con Beynon, Carol podría haber tenido un hijo y los medios para criarlo de la forma debida. ¿Va a tener un hijo con Doc? Probablemente no. ¿Sería Doc un buen padre? Probablemente no. Con Doc siempre vivirá mirando atrás por encima del hombro por si aparece la pasma a la vuelta de la esquina.

Con Doc, no puede descartarse que vuelva a cumplir condena; de hecho, es muy probable.

La última vez esperó cuatro años.

¿Podría esperar ocho, diez?

Teniendo en cuenta que Carol es su cómplice, es probable que también a ella la enviarían río arriba. Seguramente Beynon no iría a la cárcel. E incluso si fuera, ella dispondría de dinero y propiedades para sobrellevarlo.

Aun así… yo me lo tragaría con mucha más facilidad si no fuera Ben

Johnson.

Según me informó Walter Hill, en principio Beynon iba a ser William Holden. Lo que habría servido para aligerar un poco mis dudas; así y todo, me quedo con mi idea de Joe Don, Culp o Whitman.

Expuse a Hill mis quebraderos de cabeza con respecto a esa línea argumental, y se rio.

–Caray, Quentin, desde luego te has propuesto apartar la roca de la entrada de la cueva para ver dónde están enterrados todos los cadáveres.

Pasó a explicarme:

–Sam me caía bien, y disfruté trabajando con él. Y agradecí sinceramente la oportunidad de trabajar con él. Y fue el éxito generado por esa película lo que me permitió ser director. Pero el asunto de Carol y Beynon fue nuestra única auténtica manzana de la discordia. Veamos, era así como se planteaba en el libro de Thompson.

»Ella se acostaba con Beynon, lo hacía para sacar a Doc, pero quizá, por un momento, sintió divididas sus lealtades.

»Yo no lo veía así. Para mí, debía ser un situación clara, era una condición en el trato de sacar a Doc de la cárcel. Y ella lo hizo por eso, y por nada más. Yo consideraba que eso reforzaba la línea argumental de Carol.

»Ella podría haberle dicho: "Oye, ese era el trato. Y, para sacarte de Huntsville, hice lo que tuve que hacer. Lo hice por ti. Así que madura y supéralo".

»Pero Sam dijo: "No, tiene que ser como en el libro". Yo no estaba de acuerdo, pero era su película, así que lo hice como él quería.

Los directores de cine de género de la «vieja escuela» se las veían con una industria cinematográfica sobre la que leo en los libros, pero que, en realidad, no consigo imaginar. Se les asignaba un productor de los estudios a quien no soportaban. Se les asignaban actores a quienes no consideraban adecuados para los papeles. Trabajaban con un primer ayudante de dirección, con encargados del vestuario, con directores de

fotografía, con diseñadores de producción que no trabajaban para ellos; trabajaban para los estudios.

Y, a la inversa, productores y actores tenían que cargar con directores de poca monta sin la menor sensibilidad para el material que dirigían, que rodaban sin más objetivo que cumplir los plazos. Charles Bronson afirmó una vez que ese era el caso de tres de cada cinco directores. En aquellos tiempos, la gente trabajaba junta y, después, terminaba sus proyectos despreciándose.

Especialmente Sam Peckinpah.

Peckinpah dijo en una ocasión: «Un director tiene que acarrear con un mundo lleno a rebosar de mediocridades, chacales, parásitos y puros y simples asesinos».

Esa no ha sido mi experiencia en la industria.

Directores como Sam Peckinpah y Don Siegel eran maestros del cine de género.

Pero no hacían películas de género como las hacía Jean-Pierre Melville. Como las hago yo. Como las hace Walter Hill, como las hace John Woo, como las hace Eli Roth. Como estudiosos del cine de género, hacemos películas de género porque nos encantan las películas de género. Ellos hacían películas de género porque se les daba bien y porque para eso los contrataban los estudios.

Sam Peckinpah hizo *Grupo salvaje*, pero habría preferido hacer *Rashomon*. Sam adaptó gustosamente la novela de Jim Thompson. Sabía que saldría una buena película. Sería fenomenal para McQueen. Y posiblemente le proporcionaría su primer éxito. Pero habría preferido adaptar *Según venga el juego*, de Joan Didion.

Por tanto, como los directores de esa generación se veían obligados a hacer lo que en último extremo consideraban historias estúpidas sobre vaqueros y policías y ladrones, a fin de que esas historias estúpidas tuvieran algún sentido para ellos, las basaban en metáforas relacionadas con sus propias vidas.

Además, Sam se formó en una industria en la que los hombres engañaban a sus esposas y las mujeres engañaban a sus maridos y había repercusiones violentas, pero el espectáculo continuaba. Un mundo en

el que el productor Walter Wanger disparó al agente Jennings Lang en los huevos por acostarse con su mujer, Joan Bennett. Wanger pasaría unos años en la cárcel. Más adelante Jennings Lang llegaría a estar al frente de Universal Studios y Walter Wanger produciría *Motín en el pabellón 11* y *La invasión de los ladrones de cuerpos*, películas ambas en las que Peckinpah trabajaría de joven.

Examinemos *La huida* como un relato sobre Sam Peckinpah desde una perspectiva de la persecución tal y como la percibía Peckinpah desde su paranoia.

Sam Peckinpah es Doc McCoy. Un guionista y director encerrado en la cárcel cinematográfica, incapaz de trabajar. Beynon, un ejecutivo de los estudios a quien menosprecia, quiere que Sam haga una película para él. El ejecutivo representa todo aquello que el director desprecia…, pero… es el único dispuesto a contratarlo. El único que abrirá la puerta de la celda de esa cárcel cinematográfica. La mujer de Doc media en el acuerdo para realizar la película. Doc escribe el guion. Beynon lo obliga a trabajar con gente con la que el director no quiere trabajar (Rudy y Jackson), pero el jefe deja claro que el empleado no tiene otra alternativa. Debido a la participación de esos subalternos incompetentes, la película acaba siendo un desastre, y el director es responsabilizado por el ejecutivo, que desde el principio lo había puesto en situación de fracasar.

Después, una vez terminada la película, el director descubre que su mujer, que medió en el acuerdo, se acostó con su enemigo como parte de dicho acuerdo.

¿Cómo reaccionaría Sam Peckinpah ante esa situación?

¿De manera parecida a como reacciona Doc McCoy en la película?

Probablemente.

Creo que a Sam Peckinpah le preocupaba solo una cosa: la expresión más genuina de su personalidad artística. Como me dijo Walter Hill: «Sam era un hombre serio y estaba en esto movido por ambiciones serias».

En su autobiografía, Neile McQueen escribió que McQueen era reacio a hacer la película porque «lo que impulsaba la trama tenía que ver con la infidelidad de su mujer». Ella le dijo a Steve: «Míralo desde este punto de vista, cariño: has pasado por eso, y sabes lo que se siente». Luego se echó a reír y añadió: «Creo que después de pronunciar esa frase, me dio una patada en el culo».

«*La huida* fue la última película en la que Steve fue "el Steve McQueen" que nos gustaba ver –dijo Walter Hill–. Hizo unas cuantas películas más e hizo buenas interpretaciones, pero la verdad es que aquella cualidad especial que lo convertía en Steve… "Steve"… ya nunca volvió a verse».

Y estoy de acuerdo.

El caso es que hay muchas cosas del libro de Jim Thomson que todavía me gustan y algunas que prefiero, sobre todo la tendencia a la sangre fría de Doc, la secuencia en la que convence a Rudy para que lo lleve hasta Carol y luego le pega un tiro a través del sombrero, e incluso la cabeza en forma de porción de tarta de Rudy.

Sin embargo, ahora, aunque pienso que son buenas, no me parecen necesariamente mejores que la película que se hizo, excepto el hecho de que Doc sea un asesino a sangre fría. Porque, cuando veo ahora la película, no la veo ya como la historia de un atraco. Ni siquiera como un thriller policial sobre un par de atracadores fugitivos que intentan salir airosos en su huida, mientras ambos bandos les pisan los talones en una descomunal cacería.

Ahora soy consciente de que lo que Sam hizo y lo que McQueen y MacGraw interpretaron fue una historia de amor.

La trama policiaca es literal.

La historia de amor es metafórica.

Pero se desarrolla en el plano metafórico en el que los realizadores de la película (y ahí incluyo a los actores) mejor se manejaban.

Thompson no solo escribió la historia de una huida; dedica todo el libro, capítulo a capítulo, página a página, a atormentar y destruir a la pareja.

Sam hace todo lo contrario.

Dedica toda la película, bobina a bobina, escena a escena, a atormentar a la pareja para después unirla.

No obstante, en lo que se refiere a los fans de Peckinpah, los fans de Jim Thompson, los fans de Steve McQueen, o sencillamente los fans del cine negro de los años setenta, lo único en lo que todo el mundo parece estar de acuerdo es en que Ali MacGraw, en el papel de Carol McCoy… estuvo fatal.

Y durante los últimos cuarenta años también yo he sido uno de esos detractores de Ali MacGraw.

Es decir, hasta no hace mucho.

Me costó más de cuarenta años, pero ahora veo la interpretación de Ali MacGraw de otra manera.

En primer lugar, diré que no es la Carol McCoy del libro ni la del guion de Walter Hill.

Si queréis a esa Carol, si necesitáis a esa Carol, nada sustituirá la primera opción de Sam para el papel, Stella Stevens (excepto, posiblemente, la protagonista de *Rolling Thunder,* Linda Haynes).

No, la Carol de MacGraw puede que no sea la mitad de esa gran pareja de atracadores de bancos en la literatura y el cine negros.

Pero en lugar de concentrarnos en lo que no es…

Examinemos lo que sí es.

Es la mitad de una de las mayores historias de amor del cine negro.

Si bien no presenta la caracterización de una atracadora armada profesional, sí presenta minuto a minuto, escena a escena, la realidad emocional de una mujer que intenta evitar que una relación se rompa. La pareja sufre sucesivos baquetazos físicos y emocionales, y salta de una catástrofe a la siguiente.

Mientras McQueen alterna entre mantener la calma y perder la calma, Carol siente, Carol se angustia, Carol sufre, Carol tiene miedo.

Rompe el corazón y tiene el corazón roto cuando pierde la maleta con el botín, embaucada por el vaquero y timador que interpreta Richard Bright. Espera a Doc allí en la estación, sin saber con certeza si volverá, sumida en la más absoluta desesperación. «¿La he pifiado? ¿Lo he echado todo a perder? ¿Cómo he podido ser tan estúpida?»

Considero que el trabajo de Ali MacGraw en esta película, momento a momento, es sensacional.

En la vida real, estaba viviendo todo aquello que debía retratar en el papel de Carol para el que la habían contratado.

Esta es una mujer joven desbordada, como lo era MacGraw.

Carol con Doc y ese atraco; MacGraw con McQueen en la cima de su capacidad icónica en una película de género como esa.

Es una mujer que vive una traición dolorosa.

Carol con Beynon; MacGraw con su marido Robert Evans.

Es una mujer que ha de tratar con un hombre viril, volátil, difícil en medio de una situación extenuante.

Carol huyendo con Doc; MacGraw haciendo esa película extraordinariamente difícil con McQueen y Peckinpah.

Es una mujer enamorada, como lo era MacGraw.

Cuando la película se estrenó en Estados Unidos y en Inglaterra, los críticos se ensañaron con MacGraw.

La destrozaron y ridiculizaron en todas partes.

En todas partes…, excepto en Francia.

Los franceses vieron la película como una historia de amor desde el principio. Y en Francia los críticos elogiaron el contenido emocional de su interpretación.

El mejor elemento de la adaptación que hace Hill del manuscrito de Thompson es la escena del basurero. En el libro, Carol y Doc van escondiéndose de cuchitril en cuchitril y de tugurio en tugurio. Hill lo reduce a un solo momento: al burlar a la policía se ocultan en un contenedor. De pronto, un camión de basura recoge el contenedor, y se ven arrojados a la parte de atrás. Pasan ahí toda la noche y, por la mañana, los echan al vertedero junto con el resto de la basura de Texas. Mientras descasan en un escarabajo Volkswagen destrozado, Carol amenaza con «romper».

Si Carol pierde la fe, todo está perdido.

Es la destreza y la habilidad para la supervivencia de Doc lo que impide que los atrapen. Lo que les permite seguir avanzando un poco más por el camino.

Pero es Carol quien los mantiene unidos.

Es Carol quien salva a Doc de sus impulsos autodestructivos.

Es Carol quien sabe que, si no lo consiguen juntos…, no lo consiguen.

Si ella tira la toalla, sus esfuerzos no habrán servido para nada.

Doc sigue en Huntsville hasta que no solo logra perdonarla por lo de Beynon, sino también confiar (plenamente) en que lo ha hecho por la razón correcta.

Finalmente, Doc toma conciencia de eso. Pero Carol exige a su marido:

–No hablemos más de Beynon.

Y él accede:

–Pase lo que pase nunca lo nombraré.

Y los dos (ya era hora, joder) vuelven a unirse.

Caminan juntos, él la rodea con un brazo, la estrecha contra sí. En la otra mano lleva la escopeta de corredera que ha robado en la tienda de artículos deportivos. Tienen un mar de basura a sus espaldas, espantosas aves carroñeras trazan círculos en el cielo y los camiones de basura transportan montañas de desechos… y, sin embargo…, por primera vez en la película… sabemos que van a salir bien librados.

–Pase lo que pase.

LA ORGANIZACIÓN CRIMINAL

(1973)

A partir de 1962, el escritor de novelas de misterio Donald Westlake, con el seudónimo de Richard Stark, escribió una serie de libros sobre un atracador profesional llamado Parker.

Yo descubrí sus novelas a los veintitantos años y flipé.

Parker era un cabrón frío e impasible sin más identidad que su código ético profesional de atracador. Era ladrón de bancos, de bonos al portador, de colecciones de monedas poco comunes… todo lo que se os ocurra, Parker lo robaba.

En la mayoría de las novelas, el conflicto surgía del hecho de que, en general, los otros miembros del equipo con el que Parker trabajaba no eran tan profesionales como él.

Y era entonces cuando Parker el atracador podía convertirse en Parker el asesino imparable.

Quizá Parker no cargara con el lastre de las emociones humanas normales que casi todos sentimos, pero eso no debe inducir a pensar que era un cínico.

Libro tras libro, seguía esperando que sus colegas delincuentes fueran tan profesionales como él, y, cuando se daba cuenta de que no lo eran, quedaba horrorizado.

En alguna de las novelas, Parker aparecía ayudando a un excolega a salir de un apuro, o reparando un agravio sufrido por un excolega, o yendo tras un excolega codicioso.

A pesar de que Parker no era un asesino profesional, se dedicaba a los atracos a mano armada y todo lo que eso conlleva.

No disparaba a la ligera (eso habría sido poco profesional), pero no le asustaba utilizar el arma si era necesario.

Uno siempre se expone a ciertas consecuencias cuando aborda

cualquier empresa provisto de un arma de fuego cargada. Y Parker nunca eludía dichas consecuencias.

En el primer libro de Stark de la serie Parker, *El cazador*, nuestro personaje principal ata y amordaza a una secretaria en un despacho en el que está robando, y sin querer acaba matándola por asfixia.

En fin… mala suerte… sobre todo para ella…, pero son los riesgos que se corren. Y Parker nunca rehuía los riesgos inherentes a su oficio.

Lo que hace tan interesantes al personaje y los libros es su insistencia en el código ético implícito en una actividad delictiva.

Es como si, a fuerza de insistir en su código ético profesional, los personajes pudieran convencerse de que ser ladrón es un oficio.

Lo más cercano a un rasgo humanizador que Stark permite al personaje es el sincero aprecio de Parker, rayano en el afecto, por su único amigo, otro ladrón llamado Cody. Este aparecía en las novelas de vez en cuando y su presencia siempre era bienvenida.

Cuando descubrí a Parker, encontré al personaje tan memorable porque servía como antídoto a la espantosa homogeneidad de las películas que se hacían en Hollywood en los años ochenta. Yo me había criado en los setenta, época en la que todo valía, y los ochenta, en cambio, se caracterizaron por la necesidad de actuar sobre seguro, como esa otra década horrorosa del cine de Hollywood, los cincuenta. Los ochenta fueron aún peores. En los cincuenta, podía sostenerse que era una sociedad reprimida la que imponía restricciones a Hollywood, a su cine y sus artistas. Pero en los ochenta las restricciones que Hollywood aplicó a su propio producto eran autoimpuestas. No hay censura más severa que la autocensura. Y tampoco procedía siempre de los estudios grandes y malos. Muchos cineastas moderaban su propia visión ya desde el principio.

La idea de que una película de 1986 de unos estudios estadounidenses pudiera tener una escena inicial como la del filme español *Matador*, de Pedro Almodóvar, donde un personaje se masturba ante un montaje de las escenas más sangrientas de películas de cine

slasher, era inconcebible.

La novela corta de Elizabeth McNeill *Nueve semanas y media* era apenas un libro. Pero tenía algo. Era atrevida, pícara y divertida. Y en sus escasas páginas se insinuaba una película incluso mejor. Uno podía imaginarse a Radley Metzger haciendo un clásico a partir de ese material en los primeros tiempos del cine erótico de los setenta. Pero en la película que hizo Adrian Lyne se percibía miedo incluso de ese librito insignificante. Y si alguien se quejaba de que no se había hecho justicia al libro, ¡podía aducir legítimamente que casi lo ahorcaron por lo que hizo! Y es cierto, casi lo ahorcaron.

De Palma fue arrastrado y descuartizado por su floja sátira porno *Doble cuerpo*. Lo que lo llevó a replegarse en la tonta comedia de mafiosos *Dos tipos geniales*.

En cuanto a artistas que se mantuvieron inflexibles en su obra cinematográfica durante los años ochenta, tenemos a David Lynch, Paul Verhoeven, Abel Ferrara, Terry Gilliam, Brian De Palma (a veces) y David Cronenberg.

Y para de contar.

Sí, hubo excepciones aisladas. *La cosa*, de John Carpenter, *A la caza*, de William Friedkin, *Carretera al infierno*, de Robert Harmon, *Los viajeros de la noche*, de Kathryn Bigelow, *Manhattan Sur*, de Michael Cimino, *8 millones de maneras de morir*, de Hal Ashby, *Vivir sin aliento*, de Jim McBride, *Hellraiser: Los que traen el infierno*, de Clive Barker. Pero, salvo en el caso de esta última, en general, esos directores fueron objeto del castigo de la prensa, el público y la industria por lo que se entendió como transgresiones.

Recuerdo que cuando trabajaba en mi tienda de vídeo de Manhattan Beach, Video Archives, hablaba a los otros empleados de la clase de películas que deseaba hacer, y de las cosas que deseaba hacer en esas películas. Y ponía como ejemplo la escena inicial de *Matador*, de Almodóvar.

Y su respuesta era: «Quentin, esa gente no te lo dejará hacer».

A lo que yo contestaba: «¿Quién coño es esa gente para impedírmelo? Esa gente puede irse a la mierda».

Aunque, claro, por entonces yo no era un director de cine profesional. Era un friki del cine insolente y sabelotodo. Aun así, cuando pasé a la realización cinematográfica profesional, nunca permití que esa gente me impidiera nada. Los espectadores pueden aceptar mi obra o rechazarla. Considerarla buena o mala, o quedarse indiferentes. Pero en mi cine siempre he abordado con actitud temeraria el posible resultado final. Una actitud temeraria que en mí surge de manera natural. O sea, en serio, ¿qué más da? Es solo una película. Pero a la edad adecuada (alrededor de los veinticinco años) y en la época adecuada (los putos años ochenta), la temeridad demostrada por Pedro Almodóvar fue todo un ejemplo. Mientras yo veía a mis héroes, los inconformistas del cine estadounidense de los años setenta, capitular ante una nueva manera de trabajar solo por conservar su empleo, la temeridad de Pedro ponía en ridículo las calculadas concesiones de todos ellos. Mis sueños cinematográficos siempre incluían una reacción cómica a lo desagradable. De manera análoga a la conexión que se establecía en las películas de Almodóvar entre lo desagradable y lo sensual. Sentado en un cine de arte y ensayo de Beverly Hills, viendo en una pared gigante aquellas imágenes parpadeantes en 35 mm de vívidos colores y apasionantemente provocadoras –una demostración de que podía haber algo excitante en la violencia–, me convencí de que existía un lugar para mí y mis violentas ensoñaciones en la filmoteca moderna.

Sin embargo, la maldición del cine de los ochenta no fue que esa gente no te permitiera filmar a alguien haciéndose una paja ante *Seis mujeres para el asesino*, de Mario Bava. Fue que los complejos personajes principales de los años setenta fueron los personajes que se eludieron por completo en el cine de los ochenta. Los personajes complejos no son necesariamente encantadores. La gente interesante no siempre es simpática. Pero en el Hollywood de los ochenta la simpatía lo era todo. Una novela podía tener como personaje central a un hijo de puta rastrero, siempre y cuando ese hijo de puta rastrero fuese interesante.

Sin embargo, una película, no. No en los ochenta.

Después de los setenta, dio la impresión de que el cine volvía al

comedimiento de los cincuenta. Volvía a un tiempo en el que las novelas y las obras de teatro controvertidas tenían que despojarse de vida, alterarse o convertirse en obras morales. Como pasó con *Nueve semanas y media, Golpe al sueño americano, Noches de neón, Acorralado, El color púrpura, Pasión sin barreras, Jugar duro, Miami Blues* y *La hoguera de las vanidades*.

Vale, ¿y qué pasa con *La insoportable levedad del ser*? Su sexualidad abierta llegó más o menos intacta a la pantalla. Eso quería decir que esa clase de cosas podían hacerse, ¿no?

Sí, si el resultado era lo bastante insípido.

El insoportable aburrimiento del ver.

Y, si alguien en efecto hacía una película sobre un puto cabrón, con toda seguridad en los últimos veinte minutos ese puto cabrón comprendería su error y se redimiría.

Como, por ejemplo, todos los personajes de Bill Murray.

¿Cómo pasa Murray en *El pelotón chiflado* de ser una mosca cojonera iconoclasta, que merece ser apaleado por el sargento de instrucción que interpreta Warren Oates, a unir a la tropa («¡Eso es, Andrés!») y planear una misión encubierta en territorio extranjero?

Y *El pelotón chiflado* fue una de las películas modernas.

Entre Bill Murray y Chevy Chase, los críticos de cine siempre prefirieron al segundo. Sin embargo, en general, Chase seguía siendo al final de la película el mismo capullo distante y sarcástico que era al principio. O al menos su conversión no era el elemento central de la película como sí lo era en *Los fantasmas atacan al jefe* y *Atrapado en el tiempo*.

Debe reconocerse que cuando a uno le importan un carajo los sentimientos de los demás, probablemente mejora mucho su ingenio cáustico. Pero siempre he rechazado la idea de que los personajes de Bill Murray necesitaran redención.

Sí, es posible que cautivara a Andie MacDowell, pero ¿de verdad alguien cree que un Bill Murray menos sarcástico es un Bill Murray mejor?

En 1989 no estaban más preparados para hacer una biografía real de

Jerry Lee Lewis de lo que lo estaban en 1949 para un retrato real de Cole Porter.

En *Wall Street*, era tan evidente que al final Gordon Gekko tendría que ir a la cárcel que el desenlace bien podría haber estado predeterminado por el código Hays.

Naturalmente, Michael Douglas acabaría comprendiendo su error y en *Los jueces de la ley* pasó a ser el denunciante.

En *Algo salvaje* y *Cuando llega la noche*, ¿existía alguna posibilidad de que Melanie Griffith y Michelle Pfeiffer no volvieran inexplicablemente al héroe masculino? Claro que no, eso habría echado a perder el final.

Pero ¿tiene sentido la razón por la que vuelven? Qué más da, la película ha terminado. La gente que hacía películas pensaba que al público le traía sin cuidado si los finales felices que le ofrecían tenían sentido o no. Y, aunque me gustaría decir que esos profesionales de Hollywood se equivocaban, no estoy muy seguro de que así fuera.

En Video Archives traté de cerca con los espectadores de cine (normalmente uno a uno). Mucho más de cerca que cualquier ejecutivo de Hollywood. Y, en términos generales, no les importaba que los torpes clímax que les endosaban fueran poco realistas o inverosímiles. Sencillamente no querían que les estropearan el final de la película.

Preguntad a los realizadores de la versión de Demi Moore de *La letra escarlata*, también conocida como «la versión del final triunfal».

O preguntadle a Demi Moore: «No mucha gente ha leído el libro».

Cuando, en *Acorralado*, los paletos del pelotón de búsqueda empiezan a tontear y activan el interruptor de la máquina de matar John J. Rambo, este, en lugar de liquidarlos como hace en el libro de David Morrell, solo los hiere.

¿Reduce eso a la irrelevancia el objetivo del libro, es decir, plantear que, cuando el Gobierno convierte a un hombre en una máquina de matar orientada a la guerra, desconectar esa máquina en el propio país en tiempo de paz no resulta fácil?

Por supuesto, pero como diría Demi Moore…

Al igual que en los años cincuenta, esta infantilización del cine fue un problema claramente estadounidense. En otros lugares hacían aún

películas para adultos. Hong Kong, Francia, Holanda, Japón y, en especial, Inglaterra. *Made in Britain*, de Alan Clarke, *Sid y Nancy*, de Alex Cox, la Trilogía de Londres de Stephen Frears (*Mi hermosa lavandería, Ábrete de orejas* y *Sammy y Rosie se lo montan*).

Todas las películas españolas de Almodóvar y las holandesas de Verhoeven.

Cada año Nicolas Roeg se salía con alguna película delirante interpretada por Theresa Russell. Ken Russell todavía hacía lo que le daba la real gana, incluso cuando iba a Estados Unidos (*La pasión de China Blue*).

Así que descubrir a un personaje desalmado, letal e inflexible como Parker, en ese puto páramo de década, fue un soplo de muy necesario aire fresco.

Los primeros tres libros de Parker, *El cazador, El hombre que cambió de cara* y *La Compañía* son, sin lugar a dudas, los mejores. En cuanto se convirtió en el libro siguiente, el golpe siguiente, perdieron algo. Pero incluso en los libros posteriores de Parker yo empezaba y nunca lo dejaba: Parker era siempre fiel a Parker.

Los primeros tres libros de la serie están relacionados. El primero, *El cazador*, se hizo famoso por la adaptación cinematográfica de John Boorman, *A quemarropa*, convirtiéndose Lee Marvin en el primero de muchos Parker en el cine (en este caso llamado Walker).

En realidad, la película no sigue demasiado la trama del libro, pero ambos llegan al mismo punto. Parker acecha, aterroriza y asesina a un grupo de influyentes mafiosos –que no están acostumbrados a ser tratados así– por una deuda que tienen con él en relación con un robo anterior (46.000 dólares). Al final del libro, ha creado tal caos sangriento en el sindicato del crimen organizado (o «la Compañía», como se la conoce en el universo de Stark), que incluso Parker es consciente de que debe desaparecer.

Y sus esfuerzos para desaparecer constituyen la trama del segundo libro, *El hombre que cambió de cara,* que nunca se ha adaptado al cine.

En la primera página, Parker consigue una cara totalmente nueva por obra de un enigmático cirujano plástico clandestino, que realiza esa clase de operaciones para personas que intentan desaparecer (a lo David Goodis). Por desgracia para Parker, después de la operación, el cirujano plástico es asesinado. La familia del médico cree que el responsable es Parker. E intentan alertar a la Compañía sobre la nueva identidad y el nuevo rostro de Parker. Este insiste en que no ha tenido nada que ver con eso, y pide a la familia del médico que, antes de tomar medidas contundentes, le conceda una semana para seguir la pista al verdadero asesino.

Esa es la misión a la que dedica el resto del libro.

Incluso, en un golpe de justicia poética, arrancando el nuevo rostro que el enigmático cirujano plástico proporcionó a su asesino.

Al final del libro visita de nuevo a la familia, explica quién era el asesino y por qué lo hizo, y les entrega el rostro extraído. Solo que la familia del médico –convencida de la culpabilidad de Parker– no le concedió la semana solicitada. Ya han informado a la Compañía de la nueva identidad y el nuevo rostro de Parker. Con lo que todo lo que ha ocurrido en el libro acaba siendo irónicamente inútil.

La Compañía (llevada al cine como *La organización criminal*) es el tercer libro de la serie. A sabiendas de que sus poderosos enemigos van a ir a por él –en lugar de huir de la mafia–, arremete contra ellos.

Teniendo en cuenta que Parker es un elemento de cuidado, queda muy bien representado en las películas. Ha habido tantos Parker como tantos Philip Marlowe. Y, si pensamos que Lee Marvin, Jim Brown, Robert Duvall, Mel Gibson y Anna Karina han interpretado todos alguna variante del personaje, la diversidad es grande.

No siempre se los ha llamado «Parker». Hasta fecha reciente nunca se los llamaba así. A Stark no le importaba vender sus libros, pero nunca vendió a su personaje.

Como me explicó el director John Flynn: «Westlake no quería que su personaje se viera afectado por lo que pudiera pasar en una estúpida película».

En mi opinión, la mejor película de Parker no es ninguna adaptación

de las novelas de Stark. Es Robert De Niro en el papel del atracador Neil McCauley en *Heat*, de Michael Mann. Aunque no se basa literalmente en una novela de Richard Stark, es bastante obvio que McCauley sí está al menos inspirado –si no claramente basado– en Parker.

Su profesionalidad, su credo, sus emociones contenidas, incluso el lema de McCauley («No admitas en tu vida nada que no puedas abandonar en treinta segundos, si ves a la pasma doblar la esquina») suena a frase de Parker. McCauley es un poco más expresivo que Parker, ya que Mann hace que verbalice frases que Stark habría plasmado en prosa. Y el final –McCauley pierde su oportunidad de escapar y se queda en Los Ángeles para vengar a un colega respetado– es un dilema totalmente propio de Parker.

No obstante, si hubiera sido un libro de Stark, la profesionalidad de Parker lo habría empujado a huir. Porque Parker sabe que no hay nada más importante que no ser atrapado. Atenerse al código es la manera de maniobrar en este mundo sin ser atrapado.

Por consiguiente, en doce libros Parker nunca es atrapado y nunca es asesinado. Al final de *Heat*, McCauley es abatido por la policía. Nunca me ha gustado el final de *Heat*. No solo porque quería ver a De Niro escapar, no solo porque no quería que él incumpliera su código, no solo porque no quería que el inspector, interpretado por Al Pacino, ganara. Pero desde el momento en que Jon Voight le dice que ha encontrado al tipo que mató a Danny Trejo, ya sabes cómo va a terminar la película. El primer plano de De Niro al volante, tomando una decisión… sensacional. Pero, en cuanto da el volantazo, sabes que está condenado. La proverbial funcionalidad moralista de los últimos quince minutos, en comparación con las dos horas y treinta y cinco minutos precedentes, es un tostón.

De las adaptaciones directas de Parker, la mayoría de la gente se queda con *A quemarropa*, de Boorman, y considera a Lee Marvin la viva encarnación de Parker.

Nunca he entendido la reputación que los críticos de la generación del *baby boom* atribuyeron a la mediocre película de cine negro de

Boorman.

Sí, tiene unos diez minutos iniciales deslumbrantes (para su tiempo). Pero la verdad es que me parecieron más deslumbrantes cuando tenía veintiséis años que ahora. Incluso si nos paramos a examinar los principios de película en que Lee Marvin hace el papel de gánster despiadado, *A quemarropa* no tiene ni comparación con el principio de *Código del hampa*, de Don Siegel.

Lo que es eficaz en el principio del filme de Boorman es la forma en que cobra ritmo y sigue cobrándolo. La forma en que el impulso hacia delante de los zapatos de Marvin marca un compás contra el suelo que evoca tanto el chisporroteo de una mecha en un cartucho de dinamita como el chirrido previo a la colisión de un coche. Y la secuencia cumple las expectativas cuando Marvin, empuñando su pistola, irrumpe en casa de Angie Dickinson. Pero eso es, con diferencia, lo mejor de la película. Después de los diez minutos iniciales, a excepción de la violenta pelea en la discoteca, ya no levanta cabeza.

Después del alarde inicial, *A quemarropa* se acomoda al tono propio de la televisión de los años sesenta. Prácticamente es indistinguible de un episodio de *Mannix* de la misma época (a decir verdad, Mike Connors, el actor de *Mannix*, no habría sido un mal Parker. De hecho, cuando leo *El cazador* –Parker antes de la cirugía plástica–, veo a alguien como Connors).

No estoy de acuerdo en que Lee Marvin sea el Parker por excelencia. Ni siquiera creo que la suya sea una buena interpretación. Marvin fue uno de los actores más fascinantes de los cincuenta (*El gorila asesino, Shack Out on 101, Los forasteros, El hombre que mató a Liberty Balance* y, sobre todo, *¡Ataque!*). Y, en *Los profesionales* y *Doce del patíbulo*, modulando aquello que lo hacía fascinante, alcanzó el estrellato. Pero, a partir de *A quemarropa*, Marvin pasó de su mayor interpretación en un papel protagonista en *Doce del patíbulo* a actuar como un árbol sin hojas. Y durante el resto de su trayectoria como actor osciló sin control entre las aburridas no interpretaciones icónicas de mascarilla mortuoria (*Carne viva, Infierno en el Pacífico, El tren de los espías*) y las bufonadas cómicas sobreactuadas (*Los indeseables, Botas duras, medias de seda,*

Gritar al diablo y *La leyenda de la ciudad sin nombre*). En los años cincuenta, la forma en que Marvin declamaba un diálogo teatral en las películas inducía a pensar en un gran actor de teatro que sabía que estaba hecho para la cámara (su lectura del diálogo de la obra de teatro *La zorra frágil*, de Norman Brooks, adaptada al cine en *¡Ataque!*, es toda una demostración de cómo tiene que sonar el texto). Pero en los setenta prácticamente dejó de hablar. Y cuando sí habló, en *El repartidor de hielo*… ya no era lo mismo.

Pero, en comparación con otras adaptaciones de novelas de Stark, como la pésima *El reparto*, de Jim Brown (no por culpa de Brown), el *remake* casi cómico de *A quemarropa*, con Mel Gibson, y la no adaptación de Godard *Made in U. S. A.*, que desperdicia el libro de Stark, hace perder el tiempo al público y malgasta mucha película Kodak, *A quemarropa*, el filme de Boorman, es al menos un esfuerzo honroso.

Mi nominación para mejor adaptación (con diferencia) de una novela de Richard Stark es *La organización criminal* (versión cinematográfica del libro *La Compañía*), de John Flynn, protagonizada por Robert Duvall en el papel de Macklin (Parker), Karen Black en el papel de Bett (el personaje que interpreta Angie Dickinson en *A quemarropa*) y un perfecto Joe Don Baker en el papel de Cody.[18] Si os gusta *A quemarropa*, no hay problema, *La organización criminal* es su secuela *de facto*. Los sucesos narrados en el libro *El cazador* y en la película de Boorman son los que llevan al sindicato a poner la mira en Parker y Cody. Y después llevan a Duvall y Baker a atacar frontalmente a la Compañía (llamada «Organización» en la película). Flynn, obligado a empezar de cero, presenta al Macklin de Duvall recién salido de la cárcel, donde ha cumplido condena tras ser detenido en un bar durante una redada antivicio por llevar un arma oculta. Se lo cuenta a Cody, y este le contesta: «Malos tiempos».

Cuando sale, su hermano ha sido asesinado por dos pistoleros de la mafia (en un excelente comienzo característico del cine de los setenta).

Luego dos pistoleros (Tom Reese, un conocido feo que habría sido un magnífico Parker poscirugía plástica), disfrazados de cazadores de codornices, se presentan en la rústica cafetería de la que se ocupa Cody (Joe Don Baker) cuando no está dando un golpe. Sin embargo, eligen un mal momento, porque el sheriff del pueblo (que desconoce la doble vida de Cody) está tomándose el café de la mañana en el establecimiento. Pero Cody sabe ya que un par de matones de fuera del pueblo le siguen el rastro.

Va a recoger a Macklin-Parker (Duvall) a la cárcel su novia, Bett (Karen Black), quien, confabulada con un matón, lo lleva a un motel cercano. Se ve obligada a cometer esa traición tras ser sometida a una sesión de tortura a manos de la Compañía, en la que le queman el brazo de arriba abajo con un cigarrillo (más tarde sabremos que fue nada menos que Timothy Carey quien utilizó el brazo de la chica a modo de cenicero), pero informa a Macklin a tiempo para que él tienda una emboscada al pistolero (Felice Orlandi, uno de los habituales de Walter Hill), rompiéndole una botella en la cara («Se me han clavado los cristales»). Duvall lo tortura para sonsacarle información y averigua por qué la Compañía lo tiene en el punto de mira.[19]

Al parecer, antes de ser detenido en la redada antivicio, Macklin, en colaboración con su hermano y Cody, atracaron un banco que, sin que ellos lo supieran, era una tapadera de la mafia. Cuando Macklin sale de la cárcel, el gran jefe de la Compañía, Mailer (aquí unas risitas ahogadas), interpretado por Robert Ryan, da la orden de que se elimine a esos ladronzuelos de poca monta. (Ryan era flaco como una escoba y, al igual que Marvin, tenía una cara que parecía tallada en un tótem. Pero, a diferencia de Marvin –en los setenta–, Ryan fue siempre a mejor. Es Ryan, y no Marvin, quien está a la altura del diálogo de Eugene O'Neill en *El repartidor de hielo*).

Macklin y Cody llegan a la conclusión de que la mejor defensa es un enérgico ataque. En lugar de huir de la mafia, arremeten contra ellos. Con Black en funciones de conductora en las huidas, Duvall y Baker empiezan a atracar negocios que son tapaderas de la Compañía. Como los mafiosos no están acostumbrados a que tonteen con ellos, al

principio de casi todos los atracos alguien grita: «¿No sabéis quién lleva esto?». A lo que Joe Don Baker contesta: «¡Aunque fuera tu madre, me importa una mierda!». O Duvall les rompe los dientes de un culatazo. Gran parte de la diversión de la película reside en el trato brutal que reciben los asociados de la mafia a manos de Duvall y Baker. Pero los planes de nuestros héroes no se reducen a vengar la muerte del hermano de Duvall y a cometer una delirante sucesión de delitos. Macklin y Cody piensan que, si son capaces de causar complicaciones suficientes y herir al sindicato donde más le duele –en la cartera–, como Mailer se las da de hombre de negocios, quizá se presten a llegar a un trato. En fin, como es natural, eso no surte efecto.

Así que, al final de la película, Duvall y Baker van a por todas y atacan la residencia de Ryan. Y esa es una de las secuencias más satisfactorias de ese tipo que he visto, mucho mejor que el clímax de acción similar en *Ladrón*, de Michael Mann. Aunque no es tan sorprendente como el tiroteo con escopetas en un burdel de la siguiente película de John Flynn, *Rolling Thunder*, no está nada mal e impacta. Y la escena entre Duvall y Baker en la escalera es el arquetipo de la masculinidad emotiva. Con la imagen congelada del final en un tono de autoparodia a modo de guinda, la película termina con toda una carcajada viril.

En un artículo de portada de 1981 para la revista *American Film* (publicado para promocionar a Duvall en *Confesiones verdaderas*), el autor lo describía como un «Olivier en hombre duro». No es una mala descripción de la interpretación de Duvall en esta película. En el periódico *The Signal* de Santa Clarita, California, el crítico de cine Phillip Lanier escribió sobre Duvall en el papel de MacKlin: «Earl es uno de los gánsteres más interesantes que hemos visto en la pantalla desde hacía tiempo. Es inteligente y su brutalidad es tan calculada como impasible. Para él, robar y matar es como un trabajo de nueve a cinco que, además, ha de llevarse a casa. Su serena determinación [de Duvall] crea un personaje que parece un hombre desesperado por

decisión propia. Es una misteriosa clase de masculinidad que solo él parece poseer».

Puede que Macklin sea el Parker de Stark, pero tanto Flynn como Duvall amplían el personaje. Macklin tiene, sin lugar a dudas, más sentido del humor que Parker (en la película, Duvall se ríe de vez en cuando). Pero es el afecto de Macklin por Cody lo que lo separa del Parker literario. El Parker de los libros también siente afecto por Cody. Sin embargo, la magistral interpretación de Duvall lo transmite más claramente sin abandonar el caparazón de tortuga que utiliza como cara. Y Baker y él forman un maravilloso equipo, en el que Duvall pronuncia entre dientes todas las frases crípticas y Baker suelta todas las graciosas. Cuando los dos hombres hablan de cómo atacar la residencia fuertemente vigilada de Ryan, incluso anticipan el más destacado momento cinematográfico de Flynn, la escena de «Iré a por mi equipo» entre William Devane y Tommy Lee Jones en *Rolling Thunder*.

Aunque dudo que exista un actor que pueda ser el Parker definitivo, Joe Don Baker es la encarnación perfecta de Cody. Joe Don Baker siempre ha sido uno de mis actores de cine preferidos, pero su interpretación en esta película es mi predilecta. La película incluso proporciona a Baker la fantástica frase final. Según el gordo James Bacon, un gacetillero, en una reseña que escribió sobre Baker, cuando el director Flynn, el productor Carter DeHaven y el presidente de la MGM James Aubrey fueron juntos a una proyección de *Pisando fuerte*, hacia la mitad de la película los tres exclamaron al unísono: «¡Ese es nuestro hombre!».

Como he señalado antes, *A quemarropa* tiene esa cualidad enlatada de la televisión de los sesenta. Aparte de Marvin, incluso cuenta con un reparto televisivo.

Todos los actores en papeles secundarios podrían haber sido artistas invitados de un episodio de *Cannon* (Angie Dickinson y Keenan Wynn, extraordinarios como son, hicieron mucha televisión).

John Vernon, en los sesenta y principios de los setenta, hacía constantemente de duro en episodios de televisión. Y aunque Vernon

me gusta, empezó a gustarme mucho más después de *El fuera de la ley* y *Desmadre a la americana*. Pero allá por 1967 a Vernon le venía grande su papel en *A quemarropa*. No pudo dar la talla ni siquiera con un Lee Marvin de bajo voltaje (Keenan Wynn habría estado mejor en el papel de Vernon).

Carroll O'Connor, antes de establecerse en su papel en el icono televisivo Archie Bunker, era todo forzada jactancia cómica. En apariencia una fuente inagotable de energía, lo interpretaba todo en clave cómica, porque no tenía fuerza suficiente para los papeles dramáticos. Pero, al igual que Ed Asner con el personaje de Lou Grant, tras apropiarse del papel de Archie Bunker, hizo con el tiempo un trabajo mucho más profundo (está magnífico en *Law and Disorder*, de Ivan Passer; ahí es Ernest Borgnine quien parece rebuznar como un burro). Pero en *A quemarropa*, Marvin, incluso ofreciendo una no interpretación, domina totalmente al locuaz O'Connor.

Y también tenemos a Lloyd Bochner, con su cara de pez. Era el tipo de machaca mudo que aparecía habitualmente en las series de televisión producidas por Quinn Martin.

Cualquier película que asigne un papel al jodido Lloyd Bochner tiene un grave problema de reparto.

En cambio, los actores secundarios de *La organización criminal* son todos excelentes (Timothy Carey, Richard Jaeckel, Sheree North, Marie Windsor, Jane Greer, Henry Jones, Bill McKinney).

El director Flynn me dijo que eligió a los actores de la película con su amigo Walter Hill, repasando un álbum de grandes actores de carácter de películas de serie B.

En lo referente al reparto, Flynn me dijo que estaba contento con los actores principales de la película. Le gustaban Baker y Black, y consideraba que Duvall era un buen actor y una interesante estrella en alza. Pero no habían sido sus primeras opciones. Puestos a elegir, habría preferido un reparto menos coetáneo en los años setenta y más propio del cine negro. Sus protagonistas soñados habrían sido Burt Lancaster en el papel de Macklin, Kirk Douglas en el papel de Cody y Angie Dickinson en el papel de esposa de Macklin. A finales de los

noventa, yo me planteé hacer una adaptación del libro, con Robert De Niro como Parker, Harvey Keitel como Cody y Pam Grier como Bett. Y el simple hecho de escribir esto ahora me hace lamentar no haberla llevado a cabo.

La organización criminal fue una de las últimas películas realizadas en la etapa de James Aubrey (alias Cobra Sonriente) al frente de los estudios MGM. Y el mandamás de los estudios instituyó una nueva pauta de estrenos para sus películas restantes.

Aubrey, cabreado por cómo habían tratado los críticos de Nueva York y Los Ángeles su selección de títulos en la MGM, empezó a estrenar antes las nuevas películas primero a nivel regional. *La organización criminal* tardó todo un año en recorrer Estados Unidos. En octubre de 1973, se presentó en Chicago y Baltimore, y no se estrenó en California (su última parada) hasta pasado un año, en octubre de 1974. Las primeras notas de prensa (aparte de los anuncios sobre el reparto) que aparecieron sobre la película de Flynn fueron casi todas del gordo James Bacon, que el 23 de octubre de 1973 escribió en su columna sindicada: «Vi la otra noche en un preestreno de *La organización criminal* para el elenco y el equipo técnico, y es *El padrino* de 1973». Uau, impresionante, ¿no? Pero preguntémonos ahora qué hacía James Bacon en un preestreno para el elenco y el equipo técnico. Estaba allí porque tenía un pequeño cameo en la película, y más o menos ese era el acuerdo por aquel entonces. Si encajas al gordo James Bacon en alguna parte de la película, te aseguras unas cuantas reseñas favorables en su sección. Sin embargo, los críticos más imparciales de todo el país se dividieron en tres grupos con respecto a la película: para unos era cine negro habitual, para otros, estaba un poco por encima del cine negro habitual y, para los demás, estaba claramente por debajo del cine negro habitual.

Vincent Canby, del *New York Times*, escribió: «*La organización criminal* no es, en realidad, una mala película. No fracasa en el intento de hacer algo por encima de sus medios. Solo intenta hacer pasar el rato, lo cual sencillamente no basta cuando la mayoría de nosotros tenemos acceso a la televisión».

Greg Swem, del *Courier-Journal* (de Louisville, Kentucky), obviamente disfrutó de la película, pero al final concluyó: «Está bien escrita y bien dirigida, pero el guion y la dirección son fragmentarios. En conjunto, la película no tiene gran interés».

Pero Gary Arnold, del *Washington Post*, la calificó de «thriller lúgubre y poco original». Después de describir la trama, concluyó: «A juzgar por este resumen, podría pensarse que se trata de un pequeño ejercicio de cine negro con bastante tensión, pero Flynn tiene una manera de narrar lenta y monótona, así que el desaliño y la brutalidad esenciales de la concepción no se ven aligeradas por un mínimo de elegancia o emoción».

Jeanne Miller, del *San Francisco Examiner*, describió el trabajo de Flynn como «deplorable dirección» y la película en sí como «desastrosa».

Bernard Drew, del *Journal-News* (de White Plains, Nueva York), habló aún peor de Flynn: «El guionista y director John Flynn, que una vez, inconscientemente, hizo una de las películas más divertidas de los años sesenta, *El sargento*, y después logró convertir la Tierra Santa en un tostón en *Jerusalén*, ahora se eleva a nuevas cimas de incapacidad con *La organización criminal*».

Sin embargo, Roger Ebert, en su reseña de octubre de 1973 para el *Chicago Sun-Times*, concedió al filme tres estrellas y media sobre cuatro y escribió: «*La organización criminal* es una película de acción con clase, muy bien dirigida e interpretada, sobre la venganza de un gánster contra la mafia por la muerte de su hermano. Si resumimos la trama, dará la impresión de que es una película bastante habitual, pero es el gran nivel de detalle lo que la convierte en un filme superior». A continuación, Ebert aclaró: «No nos importa mucho lo que ocurre, en las películas de acción siempre ocurren las mismas cosas, y cuando has visto incendiarse un coche los has visto todos. Pero los personajes de esta película son anormalmente interesantes».

Pasado todo un año, en octubre de 1974, Charles Champlin, en el *Los Angeles Times*, culminó su reseña positiva con la siguiente recapitulación: «Siempre proporciona un placer especial ver una

película que mantiene el control todo el tiempo, un ejercicio de profesionalidad, y *La organización criminal* ofrece esa clase de satisfacción a modo de gratificación más allá de las sorpresas, el suspense y los vívidos retratos».

Pero solo John Fox, al escribir para el *Oakland Tribune*, transmitió un total conocimiento que iba más allá del resumen de la trama y el juicio de buena, mala o indiferente. «La película es aguda en su comprensión de las actitudes que adoptan entre sí los hombres. Y, aunque la violencia puede impedir a algunos espectadores ver el mensaje, el filme plantea una excelente declaración sobre la capacidad de un individuo para superar una fuerza amenazadora, si encuentra los medios y el valor».

Vi *La organización criminal* por primera vez cuando se pasó en Tennessee en marzo de 1974, con el título de *Los buenos siempre ganan* (si se ha visto la película, no es, desde luego, un mal título). Debido a la extraordinaria popularidad de John Don Baker en este estado por *Pisando fuerte*, se puso de relieve en particular a Baker y su conexión con el personaje Buford Pusser.[20]

Y, ocho meses después, cuando por fin la película se estrenó en Los Ángeles con su título original, *La organización criminal*, volví a verla en el United Artists Cinema de Marina del Rey en una sesión doble junto con *La huida*, de Sam Peckinpah. (¡Eso sí es una sesión doble con acción para dar y tomar, y se clasificó como apta para mayores de diez años!).

En realidad, pensé que estaba comprando una entrada para la secuela de *Los buenos siempre ganan*. Me dio igual. La segunda vez siempre es mejor. Y el campechano público masculino disperso por la pequeña sala contribuyó a la diversión. Se rieron de todo lo que decía John Don Baker. Incluida su extraordinaria frase final, que arrancó los vítores del escaso público.

SAMURÁI DE RESERVA

En agradecimiento a Kevin Thomas

Como antes con *Angels Hard as They Come* y *The Hot Box*, Jonathan Demme y Evelyn Purcell se habían dejado la piel para hacer el drama sobre mujeres presidiarias *La cárcel caliente* por encargo de Roger Corman. Solo que esta vez Jonathan es el director y Evelyn la productora (y directora de segunda unidad de filmación). Y, por fin, llegó el día en que su película penitenciaria de serie B protagonizada por mujeres se proyectaría en salas y autocines de todo Los Ángeles (donde se pasó como película de acompañamiento junto con *Violenta persecución*, de Melvin Van Peebles).

No obstante, después de tantos esfuerzos, el matrimonio de realizadores veía el panorama con cierto fatalismo. Según Gary Goetzman, asociado de Demme desde hacía años, sí, sabían que habían hecho una buena peliculita para Roger. Pero, en último extremo, ¿qué? ¿Quién iba a ver una película barata de New World Pictures titulada *La cárcel caliente*, aparte del público de autocine al que iba dirigida? Cuando Jonathan y Evelyn se veían con gente en la ciudad y mencionaban que acababan de hacer una película, les preguntaban cómo se titulaba.

Cuando contestaban *La cárcel caliente*, advertían las expresiones de desdén en sus rostros: «¿Qué? ¿Es una peli porno?».

La pareja seguía contenta y emocionada, pero no eran ajenos a la realidad de hacer cine de explotación en Hollywood.

Cuando llegara el estreno en Los Ángeles de *La cárcel caliente*, a Hollywood le daría igual, a la industria le daría igual, a la prensa le daría igual y al público (salvo a unos cuantos adolescentes asiduos de los autocines) le daría igual.

De hecho, la única persona a la que no le daría igual era Roger

Corman.

Y conseguir que Corman les ofreciese otra peli era prácticamente lo único que esperaban.

¡Cuál no sería, pues, su sorpresa cuando, al día siguiente del estreno, hojearon el *Los Angeles Times* y leyeron una reseña elogiosa de Kevin Thomas sobre su peliculita de tres al cuarto sobre las cárceles!

Después de dejar claro su desprecio por el subgénero del cine penitenciario protagonizado por mujeres (en especial las producciones filipinas con la participación de Jack Hill y Eddie Romero), Thomas escribió sobre la primera película de Demme como director: «Con ingenio, estilo e inagotable brío, el guionista y director Jonathan Demme, un joven y talentoso veterano del cine de explotación, parodia el género, a la vez que proporciona a los fans de la acción sin sentido aquello por lo que han pagado. Demme, más conocido por *Angels Hard as They Come*, no solo logra nadar y guardar la ropa, sino que, a la vez, señalando lo absurdo del género, señala también lo absurdo de las condiciones a menudo crueles e inhumanas de las cárceles del mundo real».

Terminaba la reseña tal como todos los directores de New World Pictures deseaban que el *Los Angeles Times* concluyera las reseñas sobre sus películas: «En todos los sentidos, *La cárcel caliente* da fe del virtuosismo de Demme –y también de [Tak] Fujimoto [el director de fotografía] y de [John] Cale [el compositor]–, lo que demuestra, por tanto, que los tres están preparados para proyectos importantes».

Si vamos a hablar de los inicios de la carrera de Jonathan Demme, necesitamos hablar de su mayor defensor, el crítico de reserva del *Los Angeles Times*: Kevin Thomas. Más adelante (después de *Tratar con cuidado*), Demme contaría con toda una legión de críticos entusiastas. Pero antes de que Vincent Canby, Richard Corliss, Kenny Turan, Pauline Kael y sus «Paulettes» se alinearan con Demme, el crítico que más incidió en la evolución de la carrera del joven cineasta fue Kevin Thomas.

Una de las cosas que yo había olvidado, pero enseguida recordé al leer esas reseñas sobre *La organización criminal*, fue lo que Elvis

Mitchell llamaba la «indiferencia institucional» de los críticos de la prensa de la época ante las producciones de género, incluso aquellas respaldadas por los estudios.

Daba la impresión de que la mayoría de los críticos que escribían para periódicos y revistas se situaban por encima de las películas que les pagaban por reseñar. Cosa que nunca pude entender, porque, a juzgar por sus textos, evidentemente no eran superiores.

Miraban por encima del hombro las películas que proporcionaban placer, así como a los realizadores que poseían una comprensión del público de la que ellos carecían.

¡Y estamos hablando de *La organización criminal*! Una película al amparo de unos estudios, sólida, basada en un buen libro, con actores sensacionales. No hablemos ya del trato menos que desdeñoso que recibieron en sus manos las verdaderas pelis de explotación.

Como chico al que le encantaba el cine y pagaba por ver casi cualquier cosa, yo los veía como simples gilipollas insidiosos. Hoy día, como hombre mucho mayor y más sabio, soy consciente de lo infelices que debían de ser. Escribían con la actitud de alguien que aborrece su vida, o al menos de alguien que aborrece su trabajo.

Durante veinte años, casi cómicamente, el diario *Los Angeles Times* –el periódico de la industria cinematográfica– contrató como titulares para el puesto de crítico cinematográfico a individuos que eran el hazmerreír del mundo de la crítica.

El *New York Times* tenía a Vincent Canby, una buena voz para esa publicación. El *Chicago Sun-Times* tenía a Roger Ebert, quien, cuando estaba inspirado, examinaba aspectos tangenciales del filme analizado, como el hecho de que la película de Frank Perry *Diario de una esposa desesperada* se contaba desde la perspectiva de una narradora poco fiable debido a que se trataba de un «diario». Y, a pesar de las jactanciosas rabietas de él y su moralista colega Gene Siskel contra el cine *slasher* de los años ochenta, Roger era amigo del cine de explotación, y concedió buenas reseñas a *La última casa a la izquierda, Electric Boogaloo, Inframan (El defensor del mundo)*, además de escribir el guion para el clásico eterno *Más allá del valle de las muñecas*.

Pero en los setenta, el *Los Angeles Times* tenía a Charles (Chuckie) Champlin, conocido por conceder comentarios favorables a cambio de ciertos incentivos, que reseñaba películas igual que Ralph Williams vendía coches.

En Los Ángeles se lo conocía como el «Will Rogers de la crítica cinematográfica; Charles Champlin nunca encontró una película que no le gustara». Champlin escribía como si hacer frases con gancho que luego se incluyeran en los textos promocionales de muchas películas fuese un imperativo periodístico. Además, durante años presentó un programa de entrevistas en la televisión local de Los Ángeles titulado *At One With*, donde se sentaba ante actores como Gene Hackman y directores como John Frankenheimer. Así que tratar con dureza a los ciudadanos de Hollywood en el periódico de su ciudad no habría sido beneficioso ni para él ni para su condición de celebridad local de Los Ángeles.[21]

No obstante, Champlin era preferible a la persona que ocupó su lugar en los ochenta, Sheila Benson. Benson prácticamente echó a perder la sección Agenda del *Los Angeles Times* durante una década. Sus reseñas cinematográficas parecían más bien comentarios de texto escritos por un ama de casa en un curso nocturno de Literatura Estadounidense Moderna.

Por aquel entonces a mí solo me interesaban las opiniones y la personalidad de los críticos; nunca juzgué su capacidad real como redactores, excepto en el caso de Sheila Benson.

Yo mismo y mi primera novia, Grace Lovelace (ambos éramos admiradores de Pauline Kael), teníamos por costumbre citar textualmente las reseñas de Sheila Benson para hacernos reír el uno al otro. En los noventa, los colegas críticos cinematográficos Manohla Dargis y John Powers, cuando coincidían en una cena, arrancaban carcajadas a todos en la mesa burlándose del estilo de Benson.

Pero no puede decirse que Benson no tuviera sus seguidores. En honor a la verdad, Sheila Benson –de una manera extraña– era una voz bastante apropiada para las películas salidas de los estudios de Hollywood en los lamentables años ochenta. Las adocenadas producciones de

éxito de aquella época eran lo que a Benson le gustaba. Con películas como *Reencuentro, Memorias de África, Gente corriente, Diner, Gandhi, Cuenta conmigo*, Benson estaba en su pobre elemento.

El problema era su posición como crítica titular. De haber escrito para otro medio que no fuera el puto *Los Angeles Times*, Benson habría podido ser una crítica totalmente aceptable. Si Benson –con su mentalidad de asociación de padres de familia y profesores– hubiese escrito para la sección de cine de la revista *McCall's* (¿tenía *Redbook* una sección de cine?), ella y sus lectores habrían encontrado un entorno apropiado. A Pauline Kael la despidió *McCall's* por sus opiniones. Benson habría sido tan querida por los lectores que probablemente la revista habría impreso cupones de descuento para cines con una foto de su rostro en el centro.

Podrían haberse llamado los «Vales Benson».

En los años noventa, Benson se despidió y la sustituyó Kenny Turan. En comparación con Champlin, que podría haber trabajado también para el departamento de publicidad, y con Benson, que sencillamente no era apta para su puesto, Kenny Turan era un crítico auténtico. Pero no un crítico auténtico que en realidad uno deseara leer.

Ahora bien, debo señalar que, desde el principio de mi carrera, Kenny –en el periódico de mi ciudad– ha hecho lo posible por ser mi flagelo. Turan no fue el único crítico que escribió una reseña desfavorable de *Pulp Fiction*. Pero su reseña no fue solo un rapapolvo contra una película que no le gustaba; tenía una segunda intención.

Contrarrestar los excepcionales elogios de Todd McCarthy y Janet Maslin en *Variety* y el *New York Times*.

Pensé que acaso me granjeara su voluntad con *Jackie Brown*, pero no hubo suerte.

Después, durante los años siguientes, Kenny no escatimó esfuerzos en presentarme como ejemplo negativo de lo que iba mal en el cine actual en todos los artículos de opinión que escribía. En uno sobre *Grupo salvaje*, de Peckinpah, no solo me atropelló, sino que, además, dio la vuelta a la manzana para atropellarme de nuevo. La animadversión de Turan hacia mi obra ha persistido a lo largo de toda mi trayectoria.

Hasta tal punto que, cuando por fin respondió positivamente a mi película *Érase una vez en… Hollywood*, sintió la necesidad de explicar a los lectores en qué medida había despreciado mi obra en el pasado (aunque para entonces era yo el único que llevaba la cuenta). Cuando uno comparte un antagonismo con un crítico durante tanto tiempo como yo con Kenny, acaba existiendo una extraña conexión entre ambos.

Las pocas veces en que nos hemos encontrado en público, hemos compartido un momento de rechazo profesional mutuo que rayaba en la intimidad.

Pero durante todo ese tiempo, en la etapa de Champlin, en la etapa de Benson, en la etapa de Turan, era Kevin Thomas quien ocupaba la posición de crítico de reserva en el *Los Angeles Times*.

El trabajo de Kevin como crítico de reserva consistía en ver los estrenos nacionales para los que el crítico titular no daba abasto. Luego veía todas las películas independientes y de arte y ensayo. Después, todas las películas extranjeras que se pasaban en Los Ángeles. Lo cual, en la segunda mitad de la década de los setenta, durante la época de Lina Wertmuller, Claude Lelouch, Giancarlo Giannini y Laura Antonelli, era una tarea bastante interesante. La primera vez que muchos de nosotros, los residentes de Los Ángeles, leímos sobre Wertmuller, Fassbinder y Oshima fue en los textos de Kevin Thomas. Pero, aparte de hacer más asequible el cine extranjero a los aficionados al cine de Los Ángeles, la otra gran tarea de Kevin Thomas era reseñar para el *Los Angeles Times* la mayor parte de las películas nuevas del cine de explotación que llegaban a la ciudad.

Y, tanto en una especialidad como en otra, nadie en el país lo hizo mejor.

Por consiguiente, la primera vez que leí sobre Russ Meyer, Jess Franco y Dario Argento fue en textos de Kevin Thomas. En la mayoría de los diarios, las reseñas de cine de explotación no las escribía normalmente ni el primer crítico ni el crítico suplente, sino que se le endosaban a algún subalterno, y, a menudo, el encargo era en cierto modo un castigo. Y los artículos que estos escribían sobre esas pelis

reflejaban un afán de venganza hacia la propia película (no solo los sacaba de quicio tener que escribir la reseña; los sacaba de quicio ya de entrada tener que ver la película). No era así como Kevin Thomas ejercía su profesión ni como funcionaba su estética. Siempre abordó todas las películas nuevas de American-International Pictures, o New World Pictures, o Crown International Pictures, o Cannon Pictures, o Empire Pictures con un generoso optimismo y cierto grado de respeto.

A Roger Corman se le atribuyó mucho mérito (merecidamente) por lanzar a muchos jóvenes cineastas desde sus películas de autocine hasta los estudios importantes.

¿Correspondía a Corman el mérito de encontrar a esos directores? Claro que sí. Pero lo que en realidad facilitaba a esos directores el paso a encargos de los estudios era recibir una reseña favorable en el *Los Angeles Times* de Kevin Thomas. El *Los Angeles Times* era el periódico de la mañana que leían la mayoría de los agentes y los ejecutivos de los estudios. Y si Kevin Thomas escribía una reseña positiva de una peli de Jonathan Demme para Corman, o de Joe Rubin para Crown International, o de Sam Firstenberg para Cannon Pictures, o de Stuart Gordon para Empire, o de *Aullidos*, de Joe Dante, o de *La bestia bajo el asfalto*, de Lewis Teague, o de *Jóvenes muertos*, de Michael Laughlin, o de *Nómadas*, de John McTiernan, la industria se fijaba.

Pongamos que uno es agente principiante en William Morris e intenta crearse una cartera de clientes, o uno es un ejecutivo subalterno en Warner Bros. que trata de atraer profesionales prometedores que sus superiores aún no conocían. Cuando uno leía el *Los Angeles Times* ante el café por la mañana y Kevin Thomas elogiaba a un director o un actor de una película de cine de explotación que acababa de llegar a la ciudad, prestaba atención.

Así que cuando Thomas dijo que *La cárcel caliente*, de John Demme, era una buena película, uno localizaba una copia y la veía en la sala de proyección de la empresa. Si uno estaba de acuerdo con el crítico, incorporaba al director o al actor en cuestión como cliente, o lo mencionaba en su siguiente reunión sobre las películas inminentes de su lista.

Y cuando los jefes preguntaban: «¿Quién demonios es Jonathan Demme?», uno contestaba: «Su última película ha recibido una crítica excelente en el *Los Angeles Times*».

Así accedieron esos directores a los estudios. La posición de Corman como segunda división del cine por debajo de la primera división de los estudios terminó cuando vendió New World Pictures y fundó su nueva empresa, Concorde-New Horizons, en los ochenta. Abandonó esa actividad antes que otros muchos, porque se vio venir que la exhibición en salas del tipo de película que él hacía empezaba a ser cosa del pasado. El verdadero mercado para esa clase de cine era el vídeo doméstico. Antes la taquilla era la principal preocupación (junto con la posible venta posterior a la televisión); ahora, en cambio, la exhibición en sala quedó reducida a una simple obligación contractual, para que en la publicidad del vídeo pudiera declararse «previamente estrenada en cines». En Los Ángeles, eso significaba a menudo una reserva cancelada en el Egyptian 3 (una tercera sala del tamaño de una caja de zapatos adosada al histórico Egyptian Theatre de Hollywood Boulevard) o en el Lakewood One & Two.[22]

Pero las nuevas producciones de Corman, al dejar de exhibirse en cines y pasar directamente al vídeo doméstico, perdieron también la oportunidad de obtener reseñas en la prensa local. Así que, salvo contadas excepciones (Carl Franklin y Louis Llosa), sin la mediación de Kevin Thomas como descubridor de talentos, cesó la función de Corman como vía de acceso a los estudios importantes.

Kevin Thomas escribió sobre el cine de explotación tal y como un periodista deportivo entregado a su oficio podría escribir sobre un buen equipo de instituto. Atento a ese posible jugador que acaso posea el talento y el potencial para ascender al siguiente nivel. Y después, cuando subían a la categoría universitaria, los seguía, y escribía sobre si ese potencial se hacía realidad o no. Luego, cuando pasaban al mundo profesional, los seguía en las categorías inferiores, hasta que finalmente llegaban a la división de honor. Y Kevin Thomas, entre bastidores, los apoyaba a lo largo de todo el camino. Cuando Jonathan Demme, sin estar ya al amparo de Roger Corman, hizo por fin su primera película

para Paramount Studios, *Tratar con cuidado*, Thomas elogió la producción: «Lo más gratificante de todo es que esta película representa el ascenso a la categoría superior de Demme, uno de los jóvenes directores de Hollywood con más talento salido de las filas del cine de explotación tras un sólido periodo de aprendizaje con Roger Corman del que surgió *La cárcel caliente*, un ingenioso clásico del cine de explotación».

Si Kevin Thomas fuese mujer, sería fácil argüir que su posición en apariencia permanente como crítico de reserva del *Los Angeles Times* fue una forma de misoginia. Pero creo que, en el caso de Thomas, sus superiores sabían que nadie en el medio podía cubrir su especialidad mejor que él.

Kevin y yo divergíamos sobre unas cuantas cuestiones. Thomas sentía verdadera aversión por la violencia malévola. No le importaba la violencia gráfica, si aparecía entretejida en un tapiz, como en *Zombi: El regreso de los muertos vivientes*, de George A. Romero, o en *Macon County Line*, de Richard Compton. Pero una de mis películas preferidas de los setenta es *Rolling Thunder*, de John Flynn. Años más tarde, leyendo su reseña en la biblioteca pública de Torrance, quedé atónito ante el párrafo inicial.

«Ya avanzado el preestreno para la prensa de *Rolling Thunder* alguien comentó en voz alta: "Al menos no es aburrida". Justo es reconocer que, en efecto, no lo es, pero por lo demás es una de las muestras de cine de explotación más repulsivas que se han visto desde hace tiempo».

¡Caray, Kevin!

Pero no acababa ahí la cosa.

«Aunque si algo puede decirse en favor de *Rolling Thunder* es que no es bazofia hecha con pocos recursos… pese a que desde luego es bazofia. La dirección, de John Flynn, es excelente y la fotografía, de Jordan Croneneweth, es soberbia; *Rolling Thunder* viene a ser algo así como la máxima expresión del cinismo premeditado. Los abrumadores

apuros en que se encuentra el prisionero de guerra a su regreso se describen de una manera perspicazmente creíble… pero solo para enmarcar la posterior carnicería».

Y termina así la reseña: «Por supuesto, podría aducirse que [William] Devane solo está cosechando lo que sembró en Vietnam, pero hará falta una película menos superficial que esta para establecer la conexión entre la violencia estadounidense en el extranjero y en el propio país».

Obviamente, no estoy de acuerdo. Sin embargo, si yo hubiera leído esa reseña, el énfasis que pone en la intensa carnicería de la película me habría despertado un vivo interés por verla.

Por tanto, cuando Jonathan Demme, su ojito derecho, hizo su propia película de venganza para Corman, *Luchando por mis derechos* (con Peter Fonda), Thomas también lo llamó a capítulo. Empezaba así su reseña: «En *Luchando por mis derechos* Jonathan Demme, uno de los jóvenes guionistas y directores más prometedores del cine de explotación, ha permitido que la violencia se imponga a las ideas hasta el punto de que la película decepciona, reduciéndose a poco más que un descarado intento de atraer a la mentalidad cafre».

En mi opinión, el clímax de *Luchando por mis derechos* no es suficientemente violento.

¿Me gusta más la sangre en el cine que a Kevin Thomas? A todas luces (procuro no tomarme personalmente el comentario socarrón de la «mentalidad cafre»).

Pero lo que decepciona a unos…

En todo caso, la reseña de la que más discrepo (después de la de *Rolling Thunder*) es una en la que expone su opinión crítica sobre *La noche de Halloween*.

«Aunque la trama de Carpenter y la productora Debra Hill está llena de lagunas, Carpenter aprovecha los recursos de la cámara para superarlas con facilidad. Por otra parte, sus víctimas están bien perfiladas y bien interpretadas. Con su destreza cinematográfica, Carpenter sabe, pues, cómo generar miedo (más que suspense) y cómo crear en nosotros una sensación de *voyeurs* (lo que convierte la película en una decepción total más o menos hacia la mitad). Por tanto, ¿qué

sentido tienen toda esa matanza y ese terror representados de manera realista? Con su ambientación en un arbolado pueblo de Estados Unidos, *La noche de Halloween* remite, metafóricamente, a los tiempos de inseguridad en que vivimos. Sin embargo, en vista de que no ofrece nada más, *La noche de Halloween* acaba siendo una más de la serie aparentemente interminable de películas que solo sirven para exacerbar nuestra creciente paranoia… ¿y eso en qué nos beneficia?».

En retrospectiva, resulta casi cómico leer la queja de Thomas sobre «la serie aparentemente interminable de películas que solo sirven para exacerbar nuestra creciente paranoia», conociendo como ahora conocemos la interminable oleada de cine *slasher* que aún vendría y que debía su existencia misma a *La noche de Halloween*. Pero, repito, en el caso de Thomas, incluso una reseña desfavorable se lee como una reseña favorable hasta que llega el punto en que Thomas airea su resentimiento psicológico. Como en la reseña de *Rolling Thunder*, al margen del medio de expresión elegido, siempre se señala, valora y elogia la habilidad de la realización. Y, además, todo el mundo (en especial un crítico de cine) está autorizado a dar su opinión, y, si no le gustó *La noche de Halloween* y la encontró decepcionante, que así sea. Sin embargo, sería interesante ver si Thomas habría cambiado de parecer en el caso de que no hubiera visto *La noche de Halloween* en una sala de proyección prácticamente vacía, sino en un cine abarrotado de adolescentes silbando, chillando, vociferando, riendo y, en esencia, pasándoselo en grande, como la vivimos casi todos nosotros cuando la película de Carpenter se estrenó.

Pero también hubo ocasiones –y eso nunca ocurrió con sus colegas– en que tuve la impresión de que Thomas elogiaba en exceso una película de cine de explotación. Esto sucedió cuando compré una entrada, después de leer su entusiasta reseña, para *Las chicas solo piensan en divertirse*, una de las primeras películas de Sarah Jessica Parker, que no me gustó nada. Lo mismo puedo decir de su reseña positiva de la mala película sudafricana de artes marciales *Mata y mata otra vez*. Esta era la secuela de la igualmente mala *Lucha o muere*, que vi y me pareció tan atroz que salí del cine a los cuarenta minutos (hacía

eso de vez en cuando, pero no lo convertí en hábito). Después de leer la crítica bien escrita de la secuela, me arriesgué a probar si la película era distinta de la horrorosa producción original. Pues no.

Era igual de mala (un amigo mío, Craig Hammon, definió esas películas como «kung-fu en vaqueros de diseño», por los Sergio Valente que llevaba siempre el protagonista, James Ryan). Al cabo de veinte minutos también abandoné la sala. Aunque nunca eché en cara a Kevin Thomas su entusiasmo.

¿Malgasté el dinero?

Sí, pero no voy a hacer ver que eso me importara mucho. Me gustaba tanto Kevin Thomas que me alegré de que al menos él se lo hubiera pasado bien. Uno de sus dones era señalar momentos tiernos en los sitios más inverosímiles. En su reseña de *Sueños eléctricos*, una comedia informática tonta y nada memorable, Thomas indica que los dos protagonistas de la película, Lenny von Dohlen y Virginia Madsen, estaban flojos en comparación con Bud Cort, que ponía voz al ordenador Edgar, de pronto consciente, y sobre el que escribió: «Bud Cort nos recuerda en qué consistía la interpretación radiofónica en su máxima expresión». Pero luego comenta la escena en que los dos jóvenes protagonistas lo atrapan por fin.

«Von Dohlen y Madsen nos conquistan realmente –y se conquistan el uno al otro– cuando él la consuela por la pérdida de su preciado violonchelo, aplastado por las puertas del ascensor. Para consolarla, señala que lo importante, y lo que no ha perdido, es lo que lleva dentro… que el violonchelo, al fin y al cabo, es solo un instrumento».

En general, cuando uno por fin iba a ver la película en cuestión, esos momentos no lo conmovían tanto como en la descripción de Thomas. Aun así, entendía a qué se refería, y agradecía sus esfuerzos por encontrar algún rasgo distintivo en una banalidad que llevaba por título *Sueños eléctricos*.

Una de mis reseñas preferidas de Kevin Thomas fue la que dedicó a *Supervixens*, de Russ Meyer.

Como con Demme y Romero, Thomas salió en defensa de Meyer, llegando al punto de actuar como maestro de ceremonias en un festival

dedicado al cine de Russ Meyer, donde presentó al autor como «el único director, aparte de Alfred Hitchcock, cuyo nombre encima del título significa algo».

«Durante los primeros minutos *Supervixens* parece el Russ Meyer de siempre, una divertida y tumultuosa combinación de acción rápida y chicas con una buena delantera. Pero de repente Meyer, el "rey del destape" original, nos deja la sonrisa helada en el rostro con una secuencia escenificada de una manera espectacular y francamente aterradora que, al establecer una conexión directa entre sexo y violencia, es, sin lugar a dudas, una de las manifestaciones más vehementes de la guerra de los sexos que jamás se ha rodado. Super-Angel (Shari Eubank), la consentida esposa increíblemente voluptuosa e increíblemente insaciable del dependiente de gasolinera (Charlie Pitts), un buen tipo, empieza a provocar a un sheriff corrupto, un supermacho (el enérgico Charles Napier, de prominente mandíbula), echándole en cara su impotencia. Cuanto más lo incita, más desata en él un lado sádico –y un lado masoquista en ella–, de modo que la tensión que crece entre ambos ha de resolverse inevitablemente en una orgía de sexo o violencia. En medio de un creciente suspense, mientras las dos posibilidades permanecen en equilibrio momentáneamente hasta que SuperAngel azuza al sheriff más de la cuenta, los vemos atrapados en sus estereotipos sexuales. Como mujer monumental que es, cabe esperar que SuperAngel exija a sus amantes nada por debajo de la perfección; como megamacho, el sheriff debe ser el no va más de la virilidad. En cualquier caso, ella lo incita hasta generarle tal ira que él la pisotea y electrocuta en su bañera. Pese a que la secuencia avanza a la velocidad del rayo, como la famosa escena de la ducha en *Psicosis*, es tan espeluznante que pasa factura. Tan estremecedor, tan visceral, es su impacto que después es imposible –a menos que uno sea muy inconsciente o insensible– reírse a carcajadas de las lujuriosas aventuras de Pitts, ahora fugitivo porque es el principal sospechoso del asesinato de su mujer. Sin embargo, el propio Meyer adopta una actitud más seria que nunca. El pionero y ahora consumado maestro en el esfuerzo de proyectar en pantalla todas las fantasías masculinas de los

estadounidenses refleja en *Supervixens* los ecos de la liberación femenina. Ante nuestros ojos, los sueños de una diosa del sexo se convierten en pesadillas. De hecho, tan poderosa es SuperAngel que se reencarna en Supervixens, ahora tan bondadosa como malvada era antes. A su lado, Pitts encuentra una dicha idílica… hasta que reaparece el sheriff para entablar un combate final contra la pareja.

»Un trabajador del surrealismo, Meyer utiliza la cámara con la misma expresividad y el mismo rigor que Hitchcock o Antonioni. En sus expertas manos, un vasto desierto –escenario de prácticamente toda *Supervixens*– se convierte en un paisaje moral. Es como si en esta película hubiera explorado, como nunca antes en igual medida, el lado oscuro de su mito erótico. Es *Supervixens*, no *Como plaga de langosta*, la película realmente apocalíptica».

Después de leer esa descripción de la escena del asesinato en la bañera, pensé: «¡Eso tengo que verlo!». Y sin duda la escena entre Charles Napier y Shari Eubank es una de las grandes secuencias violentas del cine de los años setenta. Está a la altura del clímax de *Perros de paja* y la violación de *Deliverance*, además de ser la única rival legítima de la escena de la ducha de Hitchcock en *Psicosis*.[23]

¿Me dejó esa escena «la sonrisa helada en el rostro» como le pasó a Kevin? No. Al menos no por la misma razón que adujo él. Efectivamente, la escena malogra la película, pero sobre todo porque en ella no hay ningún otro elemento que pueda competir con su fuerza. Además, como en muchas de las películas dirigidas por Meyer en los setenta, el acto final se disuelve en un tipo de tontería a la que no soy aficionado. Pero ¿y qué? Joder, la escena de Napier y Eubank es tan extraordinaria que, si uno saliera del cine justo después, podría dar por bien empleado el dinero de la entrada. Me planteé escribir sobre *Supervixens* para este libro, pero era consciente de que no podría poner el ímpetu y la perspicacia con que Thomas abordó la película.

Además, incluía ya esa reseña casi completa, porque es uno de los textos de Kevin que más me gustan. Pero también porque representa el clásico Kevin. *Supervixens* es muy muy buena, pero tampoco es el no va más.

Esa escena es extraordinaria; el resto de la película no tanto.

A veces las películas sobre las que Kevin hablaba de manera tan entusiasta no estaban a la altura de su prosa. *La cárcel caliente* es muy buena, pero no es tan buena como decía Kevin Thomas.

Me encanta *Macon County Line*, pero no es tan impactante como afirma Kevin (y la interpretación de Max Baer Jr. no es ni mucho menos tan excepcional).

¿Escribía Kevin Thomas sobre las películas tal como deseaba que fueran? Es posible. A ver, eso mismo hice yo durante los horribles años ochenta, o de lo contrario no me habría gustado ninguna. Pero a veces, si uno leía antes la reseña de Kevin, luego percibía en la película, por efecto de la sugestión, las cualidades que él le atribuía. En *La cárcel caliente*, si se la ve después de leer la reseña de Kevin, se pone de manifiesto una profundidad que no se advertiría si uno la viera en frío. Y, aunque *Supervixens* es más espectacular y no necesita tanto la ayuda de Thomas, lo mismo puede decirse (perdonadme por ensalzar una época en que el *Los Angeles Times* elogiaba al «rey de las fantasías sexuales masculinas» por «explorar el lado oscuro de sus mitos eróticos»).

He aquí una muestra de algunas de mis reseñas preferidas de Kevin Thomas sobre algunas de mis pelis de cine de explotación preferidas de los años setenta.

La carrera de la muerte del año 2000

«Una excelente peliculita de explotación que no solo llegó a los cines antes que *Rollerball, un futuro próximo*, de tema similar, sino que, además, demostró ser la más coherente y pertinente de las dos, aunque hecha con mucho menos dinero y en mucho menos tiempo».

Las chicas del Pom Pom

«No es de extrañar que *Las chicas del Pom Pom* haya batido récords para Crown International en varias ciudades. Se trata de una historia alegre, excitante y llena de acción sobre la vida de instituto contemporánea que encarna a la perfección lo que muchos adolescentes desearían que fueran sus vidas.

»[…] el joven y talentoso guionista, productor y director Joseph Ruben, al proyectar esta fantasía postadolescente, se atiene a las normas. Sus jóvenes

alborotan, pero no son violentos, crueles o destructivos. Pese a ser intensamente antiintelectuales, son un grupo bastante simpático, que posee cierta dimensión y, lo más importante, vulnerabilidad. Por eso –y por el abundante sentido del humor–, *Las chicas del Pom Pom* cumple su objetivo como evocación de un tipo de libertad que la juventud simboliza, pero prácticamente nadie, ni hoy ni en el pasado, ha disfrutado realmente».

The Lords of Flatbush (Días felices)

«Con incisiva perspicacia, *The Lords of Flatbush* sostiene que criarse en los años cincuenta era prácticamente igual en Brooklyn que en San Rafael o Modesto (*American Graffiti*) o incluso en un pueblo moribundo de Texas (*La última película*).

»En cada caso se nos muestran alumnos de instituto que combaten el aburrimiento y pugnan con el conflicto entre su frustración sexual y un código moral arbitrario e hipócrita.

»El hecho de que *The Lords of Flatbush* se rodara en 16 mm (por 380.000 dólares) y luego se pasara a 35 mm no hace más que realzar su sentido de la dura realidad. Más próxima en espíritu a *Malas calles* –pero no tan desesperada– que a *American Graffiti*, es un filme muy neoyorquino, que presta más atención a la caracterización y el diálogo que al estilo visual. Sin duda, los creadores conocen bien a los suyos y los aprecian profundamente, invitándonos a compartir sus sentimientos. Película de fina observación y reveladores matices, *The Lords of Flatbush* está llena de devastadoras estampas».

Esas locas del cine

«Al menos desde los tiempos de *Merton en Cinelandia* (1924), Hollywood ha dirigido sus cámaras hacia sí mismo, en general con intenciones satíricas y, a menudo, feroces.

»Pero nunca ha hecho nada como *Esas locas del cine*, una parodia muy graciosa, a menudo hilarante, del alocado mundo del cine de explotación de bajo presupuesto. ¿Y qué mejor empresa para producir un esfuerzo así que New World Pictures de Roger Corman?

»Cierto es que New World conoce a su público demasiado bien para tratar de ofrecer una imagen auténtica de la existencia febril, a menudo implacable y desesperada, de los jóvenes prometedores con aspiraciones. Por el contrario, lo presenta todo de manera muy muy general, asegurándose de que haya abundante acción rápida y desnudos por encima de la cintura para satisfacer a los seguidores de las mismas películas que parodia. No obstante, también es una película lo bastante imaginativa y bien documentada para entretener a los aficionados al cine».

Malibu High (La pícara estudiante)

«El título *Malibu High (La pícara estudiante)* induce a pensar en una movida película romántica con arena, olas y bikinis.

»En realidad, no tiene nada que ver con eso. Nos habla de una chica de dieciocho años (Jill Lansing, una joven actriz inexperta, pero intensa) que detesta el instituto y está a punto de suspender, y desprecia a su agobiante madre, a quien culpa del suicidio de su padre. Cuando su novio (Stuart Taylor) la abandona por una chica rica, es la gota que colma el vaso. Como venganza, decide seducir a sus profesores para que le pongan sobresalientes, se prostituye para conseguir dinero con el que financiarse los lujos que anhela y descubre que matar la excita.

»Todo esto es tan sórdido como suena, pero, sea por azar, sea de forma deliberada, el director Irv Berwick y los guionistas John Buckley y Tom Singer se identifican tanto con su heroína que la película se convierte en un estudio sorprendentemente compasivo sobre la obsesión.

»En ningún momento se ríen de lo absurdo de su determinación de graduarse solo por una vehemente demostración de orgullo, ni satirizan su ingenuidad cuando se convierte en peón de su chulo de los bajos fondos (Garth Howard), que la induce a asesinar por él, pero la trata con una ternura y un respeto continuos, y, por tanto, en apariencia auténticos.

»Esta chica recuerda a la frustrada enfermera del clásico de serie B *Los asesinos de la luna de miel*, que nunca habría acabado siendo asesina si no se hubiese enamorado de un pequeño y adulador gigoló, y a la protagonista igualmente obsesiva de *Diario íntimo de Adela H.*, de Truffaut, en su reacción extrema al rechazo de Taylor.

»Producida a los dieciocho años por Lawrence D. Foldes, que asegura ser el productor más joven de Hollywood –es muy posible que lo sea–, *Malibu High* es a menudo una película desmañada y vulgar, y, sin embargo, resulta curiosamente cautivadora para desecharla como la basura que a todas luces parecería ser. La historia de la chica puede resultar totalmente inverosímil, pero su corrupción es convincente; a este respecto, no se diferencia mucho de Louise Brooks en *La caja de Pandora. Malibu High* es una pequeña joya sórdida y vil que los cinéfilos sabrán apreciar».

Cuando leí su reseña de *Malibu High*, salí corriendo a verla aquella misma noche. Y acertaba de pleno. Por desagradable que fuera esa peli

de mal gusto, poseía una fuerza innegable. Y la actriz protagonista, Jill Lansing (que nunca apareció en ninguna otra película), mejoró y mejoró a medida que el filme avanzaba, hasta que en la última bovina, cuando se la ve de pie, desnuda, ante el cuerpo de una de sus víctimas, ofrece una actuación magistral semejante a la de Georgina Spelvin en *El diablo en la señorita Jones*.

Una reseña escrita por Kevin Thomas en 1980, que yo leí a los dieciocho años, tendría una influencia considerable en mi obra cinematográfica diecisiete años más tarde. Fue una reseña de *La bestia bajo el asfalto*, una réplica de *Tiburón* dirigida por Lewis Teague y escrita por John Sayles.

Por entonces, Sayles acababa de hacer su debut como director con la película independiente de mínimo presupuesto *Return of the Secaucus Seven*, que, a diferencia de las películas por cuyos guiones le pagaban, no era de género. De hecho, es la historia de la reunión de un grupo de antiguos universitarios radicales de los sesenta, anterior a *Reencuentro*, de Lawrence Kasdan. En su reseña sobre la película del caimán gigante, *La bestia bajo el asfalto*, que calificó de «bien hecha y muy divertida», Kevin se centró en los dos intérpretes principales, Robert Forster y Robin Riker, quienes, escribió, «están encantadores y relajados bajo la dirección de Teague». Pero, a renglón seguido escribió la frase que aún ahora, después de tantos años, tengo grabada en la memoria.

«Se percibe en Forster y Riker una naturalidad y una desenvoltura que recuerda a la de las parejas de *Return of the Secaucus Seven*».

Ahora que la gente apenas recuerda *Return of the Secaucus Seven*, quizá ese comentario no parezca gran cosa, pero ese año *Secaucus Seven* fue la película predilecta de la crítica. E insinuar que los personajes de género de una réplica de *Tiburón* sobre un caimán gigante presentaban la misma verosimilitud que los del éxito independiente de la temporada era una afirmación audaz.

Yo vi tres veces *La bestia bajo el asfalto* (una de ellas en una sesión triple junto con *Rolling Thunder* y una peli canadiense de camioneros

titulada *Convoy II*, con Peter Fonda y Jerry Reed), y coincidía sin reservas con Kevin Thomas con respecto al encanto de Forster y Riker. Tanto es así que, cuando al final del año hice una lista con mis diez películas preferidas y anoté mis pequeños premios (mejor actriz, mejor actor, mejor director), elegí a Robert Forster para la mejor interpretación masculina del año (Robert De Niro, en *Toro salvaje*, quedó en segunda posición).

Quince años después, cuando escribía mi adaptación de la novela *Rum Punch*, de Elmore Leonard (que yo retitulé *Jackie Brown*), tuve que plantearme quién interpretaría al protagonista masculino, el simpático fiador Max Cherry. Tenía unas cuantas posibilidades. Gene Hackman era la opción más obvia, como lo era Paul Newman. Pensé también en John Saxon. Pero Forster en *La bestia bajo el asfalto* tenía algo especial que se me quedó grabado. Volví a ver la película e intuí que el personaje de *La bestia bajo el asfalto* podía ser Max Cherry, quince años antes. Así que empecé a escribir el guion como si lo fuera, hasta la conversación con Jackie sobre su cabello ralo. ¿Lo habría elegido yo si Kevin Thomas no hubiese hecho comentarios tan favorables en su reseña?

No.

En definitiva, lo que convertía a Kevin Thomas en un caso tan singular en la crítica cinematográfica de los setenta y los ochenta es que parecía ser uno de los pocos profesionales de su medio que disfrutaba de su trabajo y, por tanto, de su vida. A mí me encantaba leerlo de joven y prácticamente lo consideraba un amigo.

En 1994 gané un premio de la Asociación de Críticos de Los Ángeles por *Pulp Fiction*. Cuando subí al estrado y miré al público, integrado por los críticos de Los Ángeles, mis primeras palabras fueron: «Vaya, gracias, ahora sé por fin cómo es Kevin Thomas».

EL NUEVO HOLLYWOOD EN LOS SETENTA

Los autores contestatarios de después de los sesenta frente a los *movie brats*

En su histórico análisis sobre el Nuevo Hollywood en los setenta, *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*, Peter Biskind cuenta una anécdota acerca de Dennis Hopper, justo después de su éxito *Easy Rider*, durante una cena con Peter Bogdanovich, su mujer Polly Platt y el legendario director del Viejo Hollywood George Cukor.

Por lo visto, en la cena, Hopper se mofó de la generación del anciano diciendo: «Os vamos a enterrar». Con ese «nosotros» se refería a Dennis y sus colegas contestatarios, y el «os» se refería a Cukor y el resto de los carcamales avinagrados que aún hacían películas a finales de los sesenta. Bogdanovich y Platt quedaron atónitos y horrorizados al ver tratar con tan alarmante falta de respeto a ese gran maestro, cuya obra veneraban. «Odié a Dennis por eso», me dijo Peter décadas más tarde. Y si la anécdota es fiel reflejo de la verdad, Hopper se merecía un puñetazo en la nariz.

No obstante, ilustra la actitud del Hollywood Hippy de Dennis con respecto al Viejo Hollywood que daba paso al *Nuevo Hollywood*. Esos nuevos cineastas tenían una perspectiva contestataria. Para ellos, John Ford, John Wayne y Howard Hawks eran el sistema. Charlton Heston era el sistema. Julie Andrews, Blake Edwards y Rock Hudson eran el sistema. Y como *My Fair Lady* era, sin lugar a dudas, el sistema, también lo era George Cukor.

Los autores contestatarios posteriores a los sesenta acababan de ganar una revolución. Los grandes alardes de los viejos estudios basados en musicales de Broadway (*Sonrisas y lágrimas, My Fair Lady, Hello, Dolly!*) por fin habían muerto (en la actualidad, muchos cineastas

están impacientes por que llegue el día en que sea posible decir eso mismo de las películas de superhéroes). El código Hays había muerto y habían nacido las clasificaciones por edades.

Se podían realizar películas sobre cualquier tema (prácticamente) y el material no corría ningún peligro. El juego del escondite al que debía recurrir Hitchcock en relación con la sexualidad era cosa del pasado. Y, si uno tenía éxito, el distribuidor –gracias a las clasificaciones por edades– podía estrenar la película por todo el país sin que algún sheriff paleto de un condado de mala muerte le saliera con que la película incumplía las leyes de obscenidad.

Estos autores contestatarios lamentaban ver hundirse el antiguo sistema de los estudios tanto como los revolucionarios franceses lamentaban ver a María Antonieta desalojar Versalles.

Para que quede claro, los autores contestatarios de después de los sesenta eran: Robert Altman, Bob Rafelson, Hal Ashby, Paul Mazursky, Arthur Penn, Sam Peckinpah, Frank Perry, Michael Ritchie, William Friedkin, Richard Rush, John Cassavetes y Jerry Schatzberg.

Otros miembros destacados, pero menos prolíficos, de este grupo fueron: Floyd Mutrux, Alan Arkin, Ossie Davis, Paul Williams (no el minúsculo compositor), James Frawley, Francis Ford Coppola (en la época), Stuart Hagmann, Melvin Van Peebles, James Bridges, Brian De Palma (en la época), Monte Hellman, Harvey Hart y, por supuesto, el trío de *Easy Rider*, es decir, Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Estos eran los hippies de Hollywood Hills. Los *beatniks* de Malibu Beach. Y eran los directores extranjeros de los años cincuenta y sesenta (más Orson Welles) quienes les habían despertado el deseo de ser cineastas. Sin embargo, era la contracultura lo que les había despertado el deseo de ser artistas.

Después de la devastación de Europa y Asia durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los países empezaron a hacer cine otra vez, descubrieron que trabajaban para un público mucho más adulto que el anterior a la guerra. Y el cine mundial pasó a ser cada vez más adulto cuando la década de los cincuenta dio paso a la de los sesenta.

Sin embargo, en Estados Unidos, pese a los esfuerzos de hombres

como Stanley Kramer y Otto Preminger, las películas de Hollywood siguieron siendo obstinadamente inmaduras y comprometidas con la idea de la diversión para toda la familia. Pero con la aparición de la contracultura de los sesenta, la eclosión de un movimiento cultural juvenil, la nueva madurez introducida en la música popular y el entusiasmo suscitado por películas como *Bonnie y Clyde, El graduado* y, en particular, el sorprendente éxito de *Easy Rider*, de Dennis Hopper, surgió el Nuevo Hollywood. Un Hollywood orientado a los adultos. Un Hollywood con una sensibilidad de los sesenta y un programa contestatario.

Y, en 1970, este Nuevo Hollywood era Hollywood. Y las películas residuales de esa otra sensibilidad, como *La vida privada de Sherlock Holmes*, de Billy Wilder, *Darling Lili*, de Blake Edwards, *Vuelve a mi lado*, de Vincente Minnelli, *Secretos de una esposa*, de Guy Green, *El único juego en la ciudad*, de George Stevens, *No se compra el silencio*, de William Wyler, *Topaz*, de Alfred Hitchcock y *Río Lobo*, de Howard Hawks se consideraron muertas ya a su llegada. Y, en efecto, excepto por las películas de Edwards y Wilder, estaban muertas a su llegada (aunque podría defender hasta cierto punto *No se compra el silencio*, de Wyler). Sin embargo, la actitud de los críticos modernos y del público del momento no era muy distinta de la de Dennis Hopper en aquella cena de triste recuerdo.

«¡A la mierda George Cukor! ¡A la mierda George Stevens! ¡A la mierda William Wyler! ¡A la mierda Howard Hawks!».

Al igual que la generación de los *movie brats* que surgió después de ellos, esos autores contestatarios también vieron de niños películas antiguas. Pero cuando los cineastas de esta promoción veían películas antiguas por televisión, a diferencia de Bogdanovich, Spielberg, Scorsese y el gran John Milius, no se enamoraban de lo que veían. Cuando ellos veían wésterns de John Ford, normalmente los horrorizaba la patriotera supremacía blanca exhibida. Cuando ellos veían *Centauros del desierto*, no veían a un hombre con un conflicto que

intentaba encontrar su lugar en una sociedad para la que ya no era útil. Veían una película sobre un cabrón racista que odiaba a los indios, al que, en último extremo, una comunidad (blanca) agradecida concedía la absolución. Y veían a un director que suscribía también esa absolución y esperaba que el público hiciera lo mismo.

Rechazaban la moral de la conclusión de *Fort Apache*, de John Ford; donde el oficial de caballería genocida, interpretado por Henry Fonda, es venerado tras la muerte para mayor gloria de la caballería, el espíritu del cuerpo y la América blanca en su conjunto.

Los autores contestatarios querían rehacer las películas de John Ford, pero no como lo hicieron Scorsese y Schrader en *Taxi Driver* y *Hardcore: Un mundo oculto*. Querían rehacer *Fort Apache* desde la perspectiva de los apaches. Y eso hicieron Arthur Penn con *Pequeño gran hombre*, Ralph Nelson con *Soldado azul* y Robert Aldrich (no posterior a los sesenta, escasamente hippie, pero totalmente contestatario) con *La venganza de Ulzana*.

La razón para realizar películas históricas en este nuevo clima era examinar y sacar a la luz por fin la historia de fascismo, racismo e hipocresía de Estados Unidos, es decir, todo aquello que el Viejo Hollywood había intentado blanquear a lo largo de cinco décadas en las películas históricas de antaño.

Jesse James no era el apuesto Tyrone Power de Henry King; era el fanático religioso homicida protagonizado Robert Duvall en *Sin ley ni esperanza*, de Philip Kaufman.

Billy el Niño no era el hombre cautivador y risueño de Johnny Mack Brown, o ni siquiera Paul Newman con su reflexiva interpretación como actor del método en *El zurdo*; era el tipejo horripilante de Michael J. Pollard en *Dispara, Billy, dispara*, de Stan Dragoti, o el Billy de Kris Kristofferson en la película *Pat Garret y Billy el Niño*, de Sam Peckinpah. Un Billy que asesina con la crueldad de un asesino en serie de nuestros tiempos.

El general George Armstrong Custer no era el vehemente héroe de larga melena aficionado a la bebida de Errol Flynn; era el papanatas empeñado en la depuración racial de Richard Mulligan en la película

Pequeño gran hombre, de Arthur Penn.

Wyatt Earp no era el erguido agente del orden de Burt Lancaster; era el policía fascista de Harris Yulin en la película *Duelo a muerte en OK Corral*, de Frank Perry. En la versión de Perry (y del guionista Pete Hamill) de los acontecimientos, más que haber un tiroteo en OK Corral, Wyatt y sus hermanos sencillamente asesinan a los Clanton a sangre fría. Y la razón queda sobradamente clara: el poder y el dinero.

En tiempos de gran agitación política, las raíces de los problemas políticos del presente se encuentran siempre oportunamente en el pasado de Estados Unidos. Cuando Arthur Penn, Robert Aldrich y Ralph Nelson eligen como tema las guerras de los indios americanos, se alienta todo paralelismo con la guerra de Vietnam. Hasta el punto de que Penn, en *Pequeño gran hombre*, asigna a una mujer asiática el papel de la novia india americana de Hoffman, que es brutalmente asesinada por la caballería, con sus chaquetas azules (por si no era ya evidente para todos).

En *El valle del fugitivo*, de Abraham Polonsky, el forajido indio que huye por un asesinato en defensa propia, interpretado por Robert Blake, representa a un prófugo político de los Black Panthers. Y el alguacil de cabello dorado al frente del pelotón de búsqueda de Robert Redford representa al antiguo arquetipo del hombre blanco del wéstern. Y, por si no lo hemos entendido, se llama Coop, que viene de Gary Cooper.

A diferencia de los *movie brats* posteriores, estos cineastas no querían hacer su versión de *Psicosis* (*Vestida para matar*) o *Centauros del desierto* (*Taxi Driver* y *Hardcore: Un mundo oculto*) o *Hampa dorada* (*El padrino*) o *Flash Gordon* (*La guerra de las galaxias*) o *La fiera de mi niña* (*¿Qué me pasa, doctor?*).

Cuando estos directores rehacían películas, aspiraban a realizarlas conforme al espíritu de Fellini y Truffaut y Renoir. Cuando Paul Mazursky se enfrentó a la tarea de dar continuidad a su sorprendente exitazo *Bob, Carol, Ted y Alice*, puso en primer plano la influencia de Fellini con una paráfrasis del filme del italiano *Fellini, ocho y medio*, que tituló *El fabuloso mundo de Alex.* Al enfrentarse a su propia mortalidad

debido a una reciente operación a corazón abierto, el director Bob Fosse miró dentro de sí y ¿adiviináis qué vio? También vio *Fellini, ocho y medio*.

Bonnie y Clyde fue elaborada inicialmente por los guionistas Robert Benton y David Newman como película de Hollywood para François Truffaut. Y, cuando Truffaut la rechazó (le dio miedo, gracias a Dios), ¿a quién acudieron? A Arthur Penn. El único director de Hollywood al nivel de los estudios cinematográficos que, en 1965, había intentado hacer una película al estilo de la *nouvelle vague* francesa en Estados Unidos, *Acosado*, protagonizada por Warren Beatty.

Casi todas las películas de Frank Perry parecen filmes francoestadounidenses. Sin embargo, no estaba solo. *Llueve sobre mi corazón*, de Coppola, *Confesiones de una modelo*, de Schatzberg, *Imágenes* y, más adelante, *Tres mujeres*, de Altman, y *Loving* y *Casada en Nueva York*; de Kershner… todas pueden pasar por versiones estadounidenses de películas europeas.

En la primera mitad de los setenta, el Nuevo Hollywood parecía querer poner a prueba los límites, tanto de su libertad recién hallada como del tipo de material innovador que se le permitía hacer. Y por eso hoy día los amantes del cine todavía disfrutan al descubrir esas películas.

Pero el simple aficionado al cine, que no conocía la diferencia entre el Nuevo Hollywood y el Viejo Hollywood y vivía en algún lugar que no era Nueva York, Los Ángeles, San Francisco o un campus universitario, lo único que sabía era que, al ver una película, le gustaba entenderla.

¿Entendieron *2001: Una odisea del espacio*?

¿Y *Catch-22 (Trampa 22)*?

¿Y *El volar es para los pájaros*?

¿Y *Little Murders*?

Sin un crítico que les dijera qué pensar, ¿entendieron *Mi vida es mi vida*?

¿Interpretaron mal *Joe, ciudadano americano*?

Si ves una película, quieres que el héroe te guste.

¿Os gustan Jeff Bridges y Sam Waterston en *Vidas sin barreras*?

¡Claro que no, son unos gilipollas!

¿Os gustó el Hawkeye de Donald Sutherland en *MASH*?

Pero ¿os gustó el Alex de Sutherland en *El fabuloso mundo de Alex*?

¿Se supone siquiera que debe gustarnos?

O trabajar desde la expectativa de que habrá un héroe.

¿Es McCab un héroe?

¿Lo es Travis Bickle?

¿Lo es el comandante Charles Rane?

¿Lo es el Philip Marlowe de Elliott Gould?

¿Lo son la extraña pareja de polis?

¿Lo es el George Roundy de Warren Beatty en *Shampoo*? No solo estoy burlándome de las personas de entonces que no lo entendieron. Estoy burlándome de las personas de ahora.

Le proyecté *Shampoo* a una guionista ganadora de un Óscar que no la había visto, y, cuando la película terminó, su respuesta fue: «¿Así que va de un tío que intenta abrir una peluquería?».

Y sí, me estoy carcajeando a costa de Callie Khouri, pero ella no es la única persona que ha dicho eso.

El simple aficionado al cine sabía que el vocabulario de las películas era más soez que antes, pero eso no quiere decir que estuviera preparado para *El último deber*. Sabía que ahora las películas eran más violentas. Les gustó que *Valor de ley* fuera más dura que el habitual wéstern de John Wayne; les gustó el realismo callejero de *The French Connection*; les gustó cuando el encogido personaje de Dustin Hoffman se revuelve en *Perros de paja*; les gustó que Harry el Sucio disparara contra los Black Panthers, mientras masticaba un perrito caliente. Pero eso no significa que estuvieran preparados para la escena del degüello en *Grupo salvaje*, o la «escena de cantando bajo la lluvia» en *La naranja mecánica*, o la violación de un hombre por otro hombre en *Deliverance*, o el clímax de *Joe, ciudadano americano*.

Al público le gustaron los nuevos elementos subidos de tono en películas como *Bob, Carol, Ted y Alice, La gatita y el búho* y *Shampoo*. Le gustaron las conversaciones graciosas sobre sexo en *Verano del 42* y les

pareció gracioso cuando Labios Ardientes, en *MASH*, queda desnuda a la vista de todos en la ducha; pero eso no significa que estuvieran preparados para la «escena del trasero» en *¿Dónde está papá?*, cuando Ruth Gordon muerde a George Segal en el culo.

Tal vez les gustó ver hacer el amor a Julie Christie y Donald Sutherland en *Amenaza en la sombra*, de Nicolas Roeg. Tal vez (como mi madre) pensaran que la escena de la bañera de Ron O'Neal y Sheila Frazier en *Super Fly*, de Gordon Parks Jr., era erótica. Pero ¿estaban preparados para el combate de lucha libre entre Oliver Reed y Alan Bates desnudos en *Mujeres enamoradas*, de Ken Russell? La violación de Susan George en *Perros de paja*, de Sam Peckinpah, ¿los perturbó, los excitó, o las dos cosas? Y si los perturbó, ¿los perturbó de inmediato o solo al final? ¿Y era esa la parte perturbadora?

Secuencias como esas infundieron una creciente sensación de inquietud ante aquello a lo que acaso se sometiera al público en el interior de una sala a oscuras llena de desconocidos. Es decir, si uno compraba una entrada para *Más allá del valle de las muñecas*, de Russ Meyer, probablemente tenía una clara idea de dónde se metía. Pero la mayoría de los espectadores que compraron una entrada para ver *Deliverance* no sabían que estaban pagando por ver cómo daban por el culo a Ned Beatty.

Los espectadores que no vivían en Nueva York o Los Ángeles, o que no leían el *New York Times* o el *New Yorker* o el *Village Voice*, empezaron a tener miedo a las películas modernas. Después de una dieta regular de películas como *Pánico en Needle Park, Joe, ciudadano americano, Lenny, Play It As It Lays* (basada en la novela *Según venga el juego*, de Joan Didion), *The Sporting Club, Caza implacable, El verano pasado* y *Dusty and Sweets McGee*, los aficionados al cine corrientes empezaban a recelar de las películas estadounidenses modernas. La oscuridad, el consumo de drogas y la utilización de las sensaciones: la violencia, el sexo y la violencia sexual. Pero, más aún, empezaban a recelar del «cinismo antitodo». Como dijo Pauline Kael a comienzos de la década, ¿está el mejor cine sugiriendo que el único recurso sensato para los estadounidenses es colocarse?

«¿Era todo un bodrio?».

«¿Era todo un tostón?».

«¿Eran todas las películas sobre un tío con problemas?».

Para el público enrollado del momento, la muerte en vano del héroe al final de la película era un gancho. Reafirmaba su postura: «no puedes ganar». Cuando Robert Blake y Stacy Keach murieron al final de *La piel en el asfalto* y *Los nuevos centuriones*, respectivamente, y cuando Fonda y Hopper la pringaron en *Easy Rider*, careció de sentido y fue trágicamente irónico. Pero fue bien aceptado, porque reafirmaba la falta de sentido y la ironía trágica de la vida en Estados Unidos. El sinsentido de sus muertes los convirtió en héroes. En la primera mitad de la década de los setenta, uno no era un héroe por combatir en una guerra en el extranjero y matar a unos cuantos soldados enemigos. Uno era un héroe si combatía en la guerra, volvía a casa y moría de un tiro en un atraco a una licorería. Pero ese es el público de Jack Nicholson, el público de Elliott Gould y el público de Dustin Hoffman. Los públicos de Burt Reynolds y Charles Bronson no pensaban lo mismo.

Cuando se estrenó la lúgubre película policiaca *Destino final*, la segunda colaboración de Burt Reynolds y Robert Aldrich después de *Rompehuesos*, supuestamente iba a causar furor en el medio… hasta que el público se enteró de que Burt moría al final. El público de Burt no era cínico; le gustaba Estados Unidos tal cual era. Prefería verlo contar chistes sobre sus primeras películas y ver gratis su indumentaria en el programa de Johnny Carson antes que pagar por ver un bodrio.

Si uno quería ver un wéstern-wéstern, por lo general el director era Andrew MacLaglen o su amigo Burt Kennedy, y lo protagonizaban viejos carcamales como John Wayne, Kirk Douglas, Robert Mitchum, James Stewart, Henry Fonda o Dean Martin. Los actores más jóvenes que aún hacían wésterns al uso eran James Garner y George Peppard. Pero, si hablamos de una auténtica película de los setenta, y no de una regresión nostálgica para el público ya de cierta edad de tal o cual actor ya de cierta edad, entonces hablamos de un «antiwéstern». Durante un tiempo casi todo el cine de género que se hizo era «cine antigénero», y el propósito de la película era desvelar el absurdo y la

repugnante ideología política que se ocultaban tras dicho género desde los inicios de Hollywood.

Y, de pronto, llegó a las pantallas una sucesión de películas –*La última película, ¿Qué me pasa, doctor?, El padrino, American Graffiti, Luna de papel, Tiburón, Carrie, La guerra de las galaxias, Encuentros en la tercera fase*– que eran de fácil comprensión, realizadas para el máximo disfrute del público, no por pura gratificación artística, y adoptaban una postura nueva con respecto a los viejos géneros familiares. Y esas películas acabaron siendo el cine que el público estaba esperando.

Los *movie brats* (los «niños mimados del cine»), así llamados a partir del extenso estudio crítico que Michael Pye publicó sobre ellos, fueron la primera generación de jóvenes directores blancos formada en escuelas de cinematografía y criada con la televisión, generación que surgió entonces y que acabó definiendo la década con sus pelis populares y llamativas. Pertenecían a este movimiento: Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Brian De Palma, Martin Scorsese, George Lucas, John Milius, Steven Spielberg y Paul Schrader.

Coppola, el primer graduado de una escuela de cinematografía que accedió a la industria, primero con Roger Corman y después con la Warner Bros., precedió en una década a los otros en el paso de estudiantes de cine a cineastas profesionales y guionistas-directores. Y, por tanto, fue una especie de líder artístico y espiritual (¿un padrino?) de este grupo, puesto que compartía de buen grado con John Cassavetes en un extremo de la escala y con Roger Corman en el otro extremo. Como me dijo una vez John Milius: «Todos queríamos hacer de Hollywood un lugar mejor, porque nosotros estábamos allí. Pero ¡esos eran los sueños de Francis! Fue el único que intentó hacer algo al respecto. Y, en cierto sentido, puede afirmarse que todos aquellos sueños fracasaron. Hollywood no es un lugar mejor porque *E. T.* ganara trescientos millones de dólares. La casa de Spielberg es un lugar mejor».

Es bien sabido que Coppola brindó su protección a Lucas y Milius (Francis produjo los dos primeros filmes de Lucas, *THX-1138* y

American Graffiti. Y dirigió el guion de Milius para *Apocalypse Now*, que nació como un proyecto de dirección para Lucas). Pero menos conocido es su apoyo entre bastidores a Scorsese. Según Milius: «Nadie protegió al joven Scorsese como Francis». Tras sugerir en algún momento que Scorsese dirigiese la secuela de *El padrino*, fue Francis quien lo propuso a Ellen Burstyn cuando ella buscaba a un director joven para ponerse al frente de *Alicia ya no vive aquí*. También propuso a Scorsese cuando Al Pacino y el productor Martin Bregman andaban tras un nuevo director para sustituir a John Avildsen, que había abandonado *Serpico*. Y, según Scorsese, Coppola incluso le pasó una copia del guion de *Malas calles* a Al Pacino.

Coppola y Bogdanovich compartieron una empresa, junto con William Friedkin, llamada The Directors Company. Esta produjo una contribución de Coppola, *La conversación* (uno de sus mejores filmes), dos películas de Bogdanovich, *Luna de papel* (uno de sus mejores filmes) y *Una señorita rebelde* (uno de sus filmes más infravalorados), y ni una sola de Friedkin (pese a que se embolsó una buena tajada de los beneficios generados por *Luna de papel*).

Schrader escribió los guiones de *Taxi Driver, Toro salvaje* y *La última tentación de Cristo* para Scorsese, *Fascinación* para De Palma y un fallido primer borrador de *Encuentros en la tercera fase* para Spielberg. John Milius produciría la segunda obra de Schrader como director, *Hardcore: Un mundo oculto*.

Milius dictaría por teléfono las líneas de Quint sobre el *USS Indianapolis* a su amigo Spielberg y después escribiría y produciría la comedia épica de Spielberg *1941*.

Brian De Palma presentaría a Robert De Niro a Scorsese, y sería quien le entregase el guion de Schrader para *Taxi Driver*.

Y De Palma y Lucas realizaron sesiones de casting conjuntas para *Carrie* y *La guerra de las galaxias*. Como Lucas guardaba silencio y solo hablaba De Palma, los jóvenes actores pensaron que George era el ayudante de Brian.

Estos cineastas eran jóvenes y lo aparentaban. Y también destilaban talento y energía. Solo hay que verlos durante ese periodo.

Spielberg, sin más ropa que una gorra de béisbol, zapatillas de tenis sucias y un pantalón Levi's blanco con las perneras recortadas, sentado en la boca de «Bruce», el tiburón mecánico, en el plató de *Tiburón*.

Scorsese, con su impecable camisa blanca en el plató de *Taxi Driver*, rascándose la barba negra al lado de Robert De Niro, este en actitud de Travis Bickle descolocado.

Bogdanovich, con una elegante cazadora de piel, en el plató de *Luna de papel*, en cuclillas para quedar a la altura de los ojos de la pequeña Tatum O'Neal, de ocho años, con su peto de Addie Loggins.

Lucas, casi deslumbrantemente apuesto con su chaquetón de borreguillo en el plató de *La guerra de las galaxias*, sentado en una silla de director junto a Alec Guinness, este con su túnica de Obi-Wan Kenobi.

Milius, con turbante para protegerse del sol de Marruecos en el plató de *El viento y el león*, sentado junto a John Huston, este con un aspecto mítico, luciendo su uniforme de embajador.

De Palma, joven y esbelto, con el visor colgado del cuello, de charla con Tom Smothers y Orson Welles en el plató de su primer largometraje para unos estudios, *Beeman, el magnífico*.

En las páginas de la revista *Life*, Coppola, vestido con una vistosa camisa hawaiana (delgado como nunca se lo ha visto), paseándose por los enormes platós que construyó en Filipinas para *Apocalypse Now*.

Schrader, robusto y musculoso como un entrenador de lucha libre de instituto, posando frente a un póster de *El demonio de las armas* en las páginas de *Esquire*.

Ese artículo de *Esquire*, de febrero de 1975, se tituló «Ninth Era» y lo escribió L. M. Kit Carson (el mismísimo «David Holzman»). Kit, en este texto, es el primero en identificar a este creciente grupo de cineastas que empezaba a cobrar forma y que iba a ponerse al frente de la industria. Pero el artículo de Kit auguraba una primera línea totalmente nueva. Directores. Productores. Guionistas. Actores.

En cuanto a actores, incluía a Robert De Niro, Pam Grier y Joe Don Baker.

En cuanto a productores, incluía a Mike Medavoy, Gerald Ayres,

Julia y Michael Phillips, Tony Bill y Lawrence Gordon.

En cuanto a guionistas, incluía a Schrader, Robert Towne, David Ward, Joan Tewkesbury y Willard Huyck y Gloria Katz.

En cuanto a directores, incluía a Spielberg, Scorsese, Lucas, De Palma, Hal Ashby, Terrence Malick y Ralph Bakshi.

En su influyente estudio del cine de los años setenta titulado *American Film Now* (1979), James Monaco llamó al grupo «los niños prodigio»; incluía a Bogdanovich, Lucas, De Palma, Spielberg y Scorsese, y añadió a William Friedkin a la mezcla. Mientras que se concede a Coppola la categoría de «Panteón», junto a Cassavetes, Altman, Ritchie y Mazursky.

Diane Jacobs tituló su libro de 1977 *Hollywood Renaissance*, y en su «Panteón» figuraban John Cassavetes, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Paul Mazursky, Michael Ritchie y Hal Ashby.

Y el estudio *The Movie Brats*, de Michael Pye, cuyo título arraigó, aplicando a rajatabla el elemento de la escuela de cinematografía, incluyó solo a Coppola, Lucas, De Palma, Milius, Scorsese y el niño prodigio Spielberg.

Lo que diferenció a los *movie brats* de la generación de directores que los precedió, más aún que su juventud y su formación cinematográfica, fue el hecho de que (en su mayoría) eran frikis del cine.

Resulta casi gracioso pensar que hubo un tiempo en que los cineastas adoptaban una actitud casi de indiferencia al hablar del cine como forma de arte. Pero ese era el caso antes de Scorsese y Bogdanovich y Spielberg. Ni siquiera la generación inmediatamente anterior, los «autores contestatarios», hablaba de cine como lo hacían ellos. Bogdanovich habla de la era dorada de Hollywood con más autoridad que ningún director desde François Truffaut. Sin duda (en ese momento), Peter había visto más cine en un año que Altman en toda su vida (¿alguien piensa realmente que Altman veía las películas de otras personas?). La mayoría de los directores de épocas anteriores no serían capaces de leer *El estilo trascendental en el cine*, de Paul Schrader, y mucho menos de escribirlo.

Era la primera generación de cineastas que se crio viendo películas,

no solo en el cine, sino también en la televisión. Es decir, vieron muchas películas. También se trató de la primera generación de cineastas criada viendo más y más televisión. Los directores anteriores a ellos (Peckinpah, Altman, Ritchie, Mark Rydell, Sydney Pollack, John Frankenheimer, Ralph Nelson, George Roy Hill, Don Siegel) estaban muy ocupados haciendo televisión para, además, ver la televisión.

Cuando los *movie brats* eran jóvenes, disfrutaban con películas que los autores contestatarios no habrían visto ni muertos, y por nada del mundo se habrían prestado a hacer. *Viaje al centro de la Tierra*, de Henry Levin, *20.000 leguas de viaje submarino*, de Richard Fleischer, *El tiempo en sus manos*, de George Pal, *Los robinsones de los mares del Sur*, de Ken Annakin, *Los cañones de Navarone*, de J. Lee Thompson (Spielberg puede recitar el prólogo completo narrado por James Robertson Justice).

Para la generación de cineastas anteriores a los *movie brats*, Roger Corman era un colega de segunda. Cuando Warren Beatty contempló la posibilidad de trabajar con Corman en un guion de Robert Towne titulado *The Long Ride Home* (realizado como *La cabalgada de los malditos* sin el nombre de Towne), Corman proyectó para Beatty su última película, *La tumba de Ligeia*, también con guion de Towne. La respuesta de Beatty a Town sobre *La tumba* fue: «Cuando me case, no espero que la novia sea virgen. Pero preferiría que no fuese la mayor fulana de la ciudad».

A Scorsese, en cambio, le gusta tanto *Ligeia* que incluye una secuencia en *Malas calles*. Para los *movie brats*, Roger Corman –incluso antes de convertirse en mentor– fue un héroe. Les encantaba el cine, soñaban con el cine, e incluso se titularon en cinematografía cuando esa era una dudosa especialidad. Cuando los autores contestatarios hacían películas de género, realizaban una deconstrucción del género. Los *movie brats* adoptaban las películas de género para sus propios fines. No querían (en su mayor parte) llevar a cabo meditaciones cinematográficas artísticas sobre el cine de género; querían hacer las mejores películas de género jamás realizadas. Cuando se estrenó *Tiburón*, en 1975, puede que no fuera el mejor filme jamás realizado.

Pero era fácilmente la mejor película jamás realizada. Nada realizado antes podía siquiera comparársele. Porque, por primera vez, el hombre al frente no era un Richard Fleischer o un Jack Smight o un Michael Anderson llevando a cabo un encargo de unos estudios. Era un cineasta nato genial que disfrutaba precisamente con esa clase de película y estaba dispuesto a dejarse la piel por ofrecer la visión exacta que tenía en la cabeza.

El dominio de Spielberg en *Tiburón* puso de manifiesto lo torpes y poco oportunas que fueron la mayoría de las películas de género realizadas por los estudios (*La fuga de Logan, Aeropuerto 1975, El coloso en llamas*, las películas de James Bond de los setenta).

Esta nueva generación no aspiraba, a diferencia de la anterior, a adaptar la gran literatura de su época. *Catch-22 (Trampa 22), Matadero cinco, Como plaga de langosta* o *Pequeño gran hombre*. Los libros que atraían a los nuevos directores eran lecturas más populares, de las que saldrían, pensaban, buenas películas. *Tiburón, Carrie, El padrino, La última película, Addie Pray (Luna de papel).*

Además, los *movie brats* (en su mayoría) entraron en la industria a través del cine de explotación.

Los autores contestatarios (en su mayoría) se tomaban a sí mismos demasiado en serio para hacer cine de explotación (televisión sí, morralla para autocines no).

Por lo que a ellos se refería, el logo de American-International Pictures no era el crédito de presentación de unos estudios; era un estigma. Era donde se hacían las pelis de terror y las pelis de moteros, donde actuaban estrellas venidas a menos (Ray Milland y Boris Karloff), estrellas con toda clase de veleidades (Bette Davis), estrellas puestas en entredicho (Vincent Price y Fabian), y adonde iban a parar producciones internacionales fallidas protagonizadas por Elizabeth Taylor y Peter O'Toole.

Pero los *movie brats* eran lo bastante jóvenes para formar parte del público al que se dirigía American-International Pictures. Eran lo bastante jóvenes para ver las películas en autocines reales. Pertenecían a la primera generación de destacados cineastas de Hollywood que vio

el clásico de ciencia ficción de Gordon Douglas *La humanidad en peligro* porque iba de hormigas gigantes.

En cierto modo, esa fue la razón por la que los *movie brats* arrebataron el *Zeitgeist* a los autores contestatarios de después de los sesenta que habían iniciado la era del Nuevo Hollywood tan propicia para los jóvenes; los directores hippies no entendían, o no querían entender, que algunas personas veían películas sobre hormigas gigantes y se las tomaban en serio.

HERMANAS

(1973)

A diferencia de los otros *movie brats* (Scorsese, Bogdanovich, Spielberg) y los que se sumaron a ellos más tarde (Joe Dante, Allan Arkush y John Landis), Brian De Palma, de niño y de adolescente, no veía películas antiguas en televisión con devoción. No tenía álbumes de recortes, ni tomaba notas, ni archivaba fichas de todas las películas que veía (como Bogdanovich y yo). O sea, el joven Brian no era un friki del cine; era un friki de las ciencias. El adolescente Peter Miller, interpretado por Keith Gordon en *Vestida para matar*, y, en versión adulta, el atribulado técnico de sonido cinematográfico Jack Terry, interpretado por John Travolta en *Impacto*, representan al joven señor De Palma.

En *Impacto*, el Jack Terry de Travolta bien podría estar describiendo al propio De Palma en su infancia, tanto para la Sally con voz de Betty Boop, interpretada por Nancy Allen, como para el público: «Todo empezó cuando iba al colegio. Siempre fui uno de esos niños que fabrican su propio tocadiscos, arreglan radios y esas cosas, ¿comprendes?».

En realidad, el joven Brian no se inició en el cine hasta la universidad, e incluso entonces fue de la mano de Wilford Leach, leyenda del teatro neoyorquino. Brian De Palma no empezó a interesarse en el cine hasta después de explorar a fondo el mundo del teatro (según parece, existen una o dos obras de esa época escritas por él).

Pero, a diferencia de Scorsese, Bogdanovich y Spielberg, De Palma no rezaba ante el altar del cine.

Para Brian, el cine era un medio artístico para alcanzar un fin.

De forma parecida, la atracción que sentía por Hitchcock no debe interpretarse como una profunda devoción al género de misterio, el

suspense y el terror. Si bien podría calificarse a Brian De Palma de «maestro moderno de lo macabro» (como puede leerse en el rótulo que abarca las tres cuartas partes del póster de *Vestida para matar*), está bastante claro que no es un entusiasta aficionado del género.

Pero el joven Brian, por más que no fuera un estudioso del género cinematográfico del terror, sí se sentía atraído por él, debido a la capacidad de este género para manipular al público.

Cuando el joven Brian descubrió a Hitchcock en la universidad y empezó a examinarlo en serio, inicialmente no fueron los temas de Hitchcock lo que lo atrajeron (salvo el *voyeurismo*). Fue su técnica cinematográfica, así como su aplicación práctica de esta a sus guiones, lo que despertó el interés del joven De Palma.

A Hitchcock le encantaban las escenas de suspense, que normalmente llevaba a cabo mediante un gran virtuosismo cinematográfico o con audaces sorpresas en el relato. Y Hitchcock las coronaba con éxito… (la secuencia del tiovivo en *Extraños en un tren*, el asesinato de Marion Crane en *Psicosis*, el difícil asesinato del agente del KGB a manos de Paul Newman y la mujer del granjero en *Cortina rasgada*, los pájaros en el parque infantil en *Los pájaros*)… o no… (el clímax en el monte Rushmore en *Con la muerte en los talones*, el precipitado clímax en la azotea al final de *Atrapa a un ladrón*, la degradante manipulación del cadáver de Anna Massey en la «escena del saco de patatas» en *Frenesí*).

Para Brian –un niño que desmontaba su transistor para ver cómo funcionaba–, tomar las escenas de suspense de Hitchcock y analizar sus distintos componentes resultaba, sin duda, interesante. Pero otro aspecto de la técnica de Hitchcock, poco habitual entre los realizadores del Viejo Hollywood, que seguramente atraía al joven De Palma era el estilo de filmación de aquel: «cine primero-cámara primero». La película clásica normal de Hollywood procuraba que el público no prestara atención a la cámara. Te entregarás con mayor convicción a ese ejercicio de ensoñación en estado de vigilia si te olvidas de que estás viendo una película. Por tanto, resaltar o poner de relieve la cámara o el movimiento de la cámara era dirigir la atención del espectador sobre el hecho de que estaba viendo una película.

¿Qué interés iba a tener alguien en hacer eso?

No obstante, inspirándose en Murnau, Hitchcock, junto con Max Ophüls, trató de poner alas a las enormes cámaras de 35 mm.

Pese a que Hitchcock trabajó con todas las grandes estrellas del cine, la cámara de 35 mm fue siempre la auténtica estrella del espectáculo. Pues bien, ese enfoque de la gramática cinematográfica era del agrado de nuestro aprendiz de cineasta. Brian De Palma no quería convertirse en director de cine para rodar imágenes de personas hablando entre sí. Estoy seguro de que Brian también vio *Río Bravo* en la universidad. Pero muy posiblemente, a diferencia de Bogdanovich, Scorsese y yo, él no quedó satisfecho. Quizá algunas de las frases le parecieron graciosas, pero estoy seguro de que, según De Palma, era solo un montón de metraje de Howard Hawks en el que John Wayne hablaba con diferentes personas en aquel maldito plató de la cárcel.[24]

Lo mismo puede decirse de *Centauros del desierto*. Estoy convencido de que, a juicio de Brian, *Centauros del desierto* se reduce en su mayor parte a imágenes rodadas por John Ford de John Wayne a caballo hablando con Jeffrey Hunter.

Y, si opinara eso, tendría razón.

Pero «Hitch» era distinto.

Su postura era siempre «cine primero-cámara primero».

No el cine que capta a los actores recitando un texto.

No el cine de hermosa fotografía.

Sino un cine agresivo que manipulaba al público tanto con su fluida gramática visual como con su (a veces) implacable ingenio. La atracción que De Palma sentía por Hitchcock siempre fue mucho menos personal que el reconocimiento de Bogdanovich hacia Ford o Hawks, o la atracción de John Carpenter hacia Hawks, o la atracción de Paul Mazursky hacia Fellini, o la atracción de John Woo hacia Jean-Pierre Melville, o la atracción de Scorsese hacia Michael Powell, o mi atracción hacia Sergio Leone, o la sincera admiración del australiano Richard Franklin (el segundo mejor director en la producción de thrillers a lo Hitchcock de los años ochenta) por «Hitch» (al igual que Bogdanovich, Franklin se interesó más en la obra de juventud del

cineasta de mayor edad).

No era Hitchcock lo que fascinaba al joven De Palma, sino su fluidez cinematográfica, de la que deseaba apropiarse. Además, en vista del éxito comercial de Hitchcock, Brian comprendió que los aficionados al cine aceptaban con más facilidad las secuencias basadas en la técnica «cine primero-cámara primero» cuando estas se engranaban en un thriller o en una película de terror. Un enfoque puramente cinematográfico es siempre una opción para un thriller o una película de terror como no lo es para otros géneros.

Junto con Martin Scorsese (*¿Quién llama a mi puerta?*), Jim McBride (*El diario de David Holzman*), Shirley Clarke (*The Cool World*), Paul Williams (no el pequeño compositor) (*Out of it*) y Paul Morrissey (*Trash*), De Palma fue una de las figuras más destacadas de la *new wave* neoyorquina. El joven Brian había dirigido tres largometrajes de presupuesto ajustado en Nueva York antes de alcanzar su primer auténtico éxito comercial, la comedia hippy underground contracultural *Saludos*.

Saludos cuenta la historia de tres jóvenes en el Greenwich Village durante los años sesenta, Jon (Robert De Niro), Lloyd (Gerrit Graham) y Paul (Jonathan Warden), que intentan eludir la incorporación a filas (la película se titula *Saludos* porque esa es la primera palabra que aparece en el telegrama que envía el ejército para comunicar el reclutamiento). Por tanto, el filme se divide en tres líneas argumentales diferentes, una por cada protagonista: la incipiente carrera en la pornografía de De Niro, que intenta reflejar en las películas su fetichismo voyeurista, lo que él llama «arte de mirar»;[25] la obsesión de Graham con el asesinato de Kennedy; y la sucesión de citas concertadas por ordenador de Warden.

De Palma la realizó en colaboración con Charles Hirsch, su coguionista y productor. Tal como la película *Slacker*, de Richard Linklater, reprodujo fielmente el «Austin Raro» antes de que ese eslogan empezara a aparecer en camisetas vendidas en el aeropuerto de Austin,

Saludos fue una película de los sesenta que podía interpretarse como un mensaje hippie surgido del mundo underground. Como comentaron muchos de los críticos de la época, logró la autenticidad de un filme no solo hecho para una subcultura, sino por esa subcultura. En muchos sentidos, lo que Ragni y Rado hicieron por Broadway al crear *Hair*, De Palma y Hirsch lo hicieron por el cine con *Saludos*. Si en aquellos tiempos se hubiese intentado realizar una versión cinematográfica de *Hair*, Brian De Palma habría sido unos de los principales aspirantes a dirigirla. Así de sólidas eran sus credenciales hippies (de hecho, su filmación con la pantalla dividida de la obra *Dionysus in '69* del Performance Group podría haber sido su preparativo para *Hair*).

Mientras que *¿Quién llama a mi puerta?*, de Martin Scorsese, tuvo muy poca distribución, *Saludos*, para ser un filme independiente underground, resultó ser casi un fenómeno, sobre todo en Nueva York. Fue la primera película protagonizada por Robert De Niro, y gracias a ella Gerrit Graham y Allen Garfield se consolidaron como dos puntales del grupo de actores habituales de De Palma. Generó una secuela, *Hola, mamá*, que volvió a reunir a De Niro, Graham y Garfield, a los que se sumó Jennifer Salt.[26] Pero una de las cosas que despertó el interés de su público cinéfilo de finales de los sesenta es la osadía con la que el joven De Palma adoptó la experimentación de la gramática cinematográfica de Godard (con una pizca de Richard Lester) y la utilizó con una finalidad cómica. De Palma incluso realiza una parodia a gran escala del icono cultural *Blow-up* con la intención de satirizar la conspiración para asesinar a Kennedy.

Uno de los aspectos que diferenció la *new wave* neoyorquina de su equivalente francesa fue que los directores neoyorquinos del cine de guerrilla estaban, en general, aislados en sus barrios. Todos los personajes de las películas de la *nouvelle vague* francesa paseaban o conducían por las calles de París. En cualquier momento el Charlie (Charles Aznavour) de *Tirad sobre el pianista* podría haberse tropezado con Arthur o Franz (Claude Brasseur y Sami Frey) de *Banda aparte* en un café del boulevard Saint-Germain.

Los remisos hippies llamados a filas del Greenwich Village que

aparecen en *Saludos*, los baladrones italoestadounidenses vestidos con chaquetas de zapa de *¿Quién llama a mi puerta?*, los pandilleros del Harlem negro de *The Cool World*, los yonquis colocados de Alphabet City en *La conexión*, los frikis de The Factory que aparecían en *Flesh*, *Heat* y *Trash*, los alumnos de instituto de *Out of it*, así como el solitario David Holzman en su apartamento, bien podrían residir en distintas versiones de Nueva York. Una vez se lo comenté a Scorsese, que coincidió conmigo: «Pertenecían a países diferentes».

A pesar de haber afirmado esto, el hecho es que los hippies de *Saludos* escapan de sus barrios de un modo impensable en los personajes de las películas de Scorsese o de Morrissey. Mucho antes de que Ken Shapiro se filme a sí mismo en *The Groove Tube*, al estilo del cine de guerrilla, cantando y bailando por Madison Avenue, mientras un transeúnte, divertido, lo mira boquiabierto ante la cámara, De Palma representa grandes escenas mediante la técnica de rodaje *run and gun* en espacios públicos más amplios y sin permiso. La famosa toma de cuatro minutos de duración de De Niro y Allen Garfield enfrente del Museo Whitney (la secuencia más graciosa de la película; en lo que se refiere a grandes compañeros de interpretación para De Niro, antes de Harvey Keitel estuvo Allen Garfield). El asesinato de Gerrit Graham con teleobjetivo delante del Metropolitan. Con los primeros filmes de De Palma, uno tiene una auténtica visión del mundo de los actores neoyorquinos de esa época. Los intérpretes son casi todos actores jóvenes, estudiantes, que colaboran en pequeñas producciones teatrales del entorno del West Village. De Niro, Garfield, Graham, Finley, Salt, Jill Clayburgh, Charles Durning, Jared Martin, Margo Norton, Rutanya Alda, Peter Maloney, Roz Kelly, así como otros muchos que se concentraron más en el teatro e hicieron pocas películas. Y eso incluye a los actores negros del Living Theatre, que acojonaron al equipo técnico blanco en la secuencia *Be Black Baby* de *Hola, mamá* («Esos tíos daban miedo», confirmó De Palma a la revista *Cinefantastique*).

Vistos como colectivo, todos llenan el encuadre con el auténtico *zeitgeist* de finales de los sesenta.

Después del éxito de *Saludos*, De Palma y Charles Hirsch escribieron una secuela, *Hola, mamá* (titulada en algún momento *Hijo de Saludos*), que relataba las aventuras del personaje de De Niro, Jon, tras su regreso de Vietnam). Primero intenta convertir su «arte de mirar» en una empresa comercial, con el respaldo del productor de cine porno Joe Banner (otra vez Allen Garfield). Después colabora con un grupo de teatro negro radical llamado Living Theatre en *Be Black Baby*, una producción de estos muy *off-Broadway*. Y al final deriva hacia el terrorismo urbano.

Mientras que *Saludos* era una explosión del *zeitgeist* reflejado en una cinta cinematográfica, *Hola, mamá* es una de las cinco principales películas realizadas conforme al canon de De Palma (siendo las otras *Carrie, Vestida para matar, Impacto* y *El precio del poder*). Según parece, De Palma la concibió en un principio como la primera de tres películas con tres líneas argumentales que (por así decirlo) competían entre sí: el intento de Jon de convertir su «arte de mirar» en una película de verdad; la vinculación de Gerrit Graham (sin interpretar ya el personaje de Lloyd) con los radicales negros; y el ama de casa protagonizada por Laura Parker con su película de 8 mm *Diario de un ama de casa*, que viene a ser una parodia de *El diario de David Holzman*. Pero después de perder gran parte de la línea argumental de Parker en el montaje, se convirtió claramente solo en una película sobre el personaje de De Niro.

Para mí, todos los elementos del filme funcionan.

Da la impresión de que la primera película, *Saludos*, fuese un batiburrillo de todos los efectos que De Palma y Hirsch concibieron y fueron capaces de realizar. Sin embargo, después del éxito de esta, De Palma la revisó, analizó los elementos más logrados y los amplió. La primera película tenía tres protagonistas. *Hola, mamá* se centra en De Niro, el más convincente de los tres, conserva a Graham (el más gracioso) y prescinde del menos interesante, Jonathan Warden. Consciente de que la escena de Allen Garfield fue la que más risas

arrancó al público, incorpora de nuevo a Garfield (al parecer, en una versión mejorada del mismo personaje) y construye en torno a él toda la primera mitad de la película. Creo asimismo que De Palma percibe el talento de Garfield para la improvisación, y utiliza al actor en beneficio de la segunda película. Tanto en *Saludos* como en *Hola, mamá*, es Garfield quien escribe el texto de las escenas recurriendo a sus cómicas dotes de improvisación.

En esas escenas, es De Niro quien, como si de un jinete de rodeo se tratase, ha de agarrarse desesperadamente para no caerse.

Ahora bien, si la película tiene algo de inolvidable es la parte de *Be Black Baby*. Baste señalar que ninguna otra escena de una película se ha aproximado siquiera a esa hasta pasados treinta años, en el tercer acto de *Audition*, de Takashi Miike.

Así pues, ¿cómo se convirtió ese satírico cineasta, hippy y contracultural, en «el maestro moderno de lo macabro»?

Diría que la madre de su invención hitchcockiana fue la necesidad comercial.

Saludos alcanzó tal éxito que la Warner Bros. llevó a De Palma a Hollywood a dirigir *Beeman, el magnífico*, una sátira inspirada en el mensaje contracultural de la época «sintoniza, abandona», protagonizada por Tom Smothers (por entonces una de las estrellas de la comedia más fieles al *zeitgeist*). Pero los estudios, una vez terminada *Beeman* (que es realmente graciosa), la aparcaron en un estante durante tres años. Tras la mala experiencia en los estudios con *Beeman*, De Palma comprendió, en 1970, que la estética hippy de los sesenta había nacido ya muerta. Sin embargo, toda la identidad de De Palma estaba ligada a esa estética. Tenía que reinventarse a sí mismo y encontrar un género cinematográfico comercial en el que poder sobrevivir y, con suerte, prosperar.

Pero ¿qué genero podía ser ese?

Para ser un director con tal fama de iconoclasta, De Palma era muy consciente de los aspectos comerciales del mercado. Algunos dirían que

consciente en exceso. Por entonces De Palma llevaba casi una década haciendo películas. Había rodado ya cinco. Francis Ford Coppola acaso fuese el mentor de Lucas, de Scorsese y de Milius, pero era coetáneo de Brian De Palma. Este último había visto ir y venir a varios directores. Sabía que lo más importante en esa industria era que a uno le permitieran hacer películas. Además, pese a su problemática relación con la Warner Bros., no quería volver al mundo del *run and gun* y los presupuestos ajustados de la cinematografía independiente. Le gustaba disponer de permisos. Le gustaba cortar el tráfico en la calle con un cordón policial. Le gustaba poder permitirse una grúa. Y la única manera de seguir en el oficio –a diferencia de Jim McBride, a diferencia de Shirley Clarke– era hacer películas comerciales que la gente quisiera ver.

Como él me advirtió, después de ver y (sorprendentemente) quedar impresionado con *Reservoir Dogs*: «Quentin, no te pongas muy esotérico con el tema. Si quieres que te dejen seguir haciendo películas, tienes que darles una *Carrie* de vez en cuando».

En consecuencia, según él mismo sostiene, por eso no aceptó finalmente el guion de *Taxi Driver*, escrito por Schrader, cuando tuvo la oportunidad. No lo consideró lo bastante comercial. Más adelante dio una explicación distinta: le pareció que Marty haría un trabajo mejor con ese material. Pero yo diría que fue más sincero la primera vez.

¿En qué dirección, pues, va a ir De Palma, si quiere pasar a películas más viables desde el punto de vista comercial y menos esotéricas?

¿El cine de acción?

Bueno, ahí es donde al final acabó en los años ochenta y noventa. Pero en la década de los setenta, para hacer cine de acción había que trabajar con Charles Bronson, Clint Eastwood, Steve McQueen o Burt Reynolds.

La verdad es que no me imagino a De Palma muy satisfecho en esa situación. Además, dudo que esos cáusticos veteranos hubiesen tenido la paciencia necesaria para quedarse de brazos cruzados en el plató, mientras Brian ejecutaba sus complicados movimientos de cámara. Aunque sí concibo un mundo donde Brian De Palma dirige *Las dos caras*

del miedo, o *Una extraña pareja de polis*, o *Joe, el loco*, o el guion original de Schrader para *Rolling Thunder*, o *Los tres días del Cóndor*. Concibo a De Palma realizando una excelente versión de *El justiciero de la ciudad*, pero quizá con alguien como Peter Falk o George C. Scott como protagonista (¡joder, habría sido una auténtica bomba, una película así!).

En todo caso, Brian De Palma encontró un nicho comercial del que apropiarse, que no era el cine de acción, y que guardaba relación con el cine de terror, aunque tampoco se trataba exactamente de eso.

Es bien sabido que De Palma estudió las técnicas del suspense empleadas por Hitchcock, como también lo es que al final expresó su insatisfacción y un manifiesto desdén hacia todas las películas de Hitch posteriores a *Psicosis* (incluso *Los pájaros*).

Creo que fue la aparición de Roman Polanski con su filme *Repulsión* lo que despertó el interés de De Palma por hacer un nuevo tipo de thriller moderno.

La película de Polanski funcionó.

Sin embargo, mientras que una película de Hitchcock funcionaba como entretenimiento, la de Polanski lo hacía para inquietar. Hitchcock también podía inquietar. Pero, en última instancia, solo hasta cierto punto. En Polanski, inquietar constituía el objetivo.

Por tanto, en este nuevo panorama cinematográfico, el thriller hitchcockiano de Polanski –pasando por Buñuel– caló en el público, en la crítica y, sin duda, en el joven Brian.

Y cuando Polanski dirigió después *La semilla del diablo*, De Palma debió de pensar: «Se acabó, pues. Hitchcock ha muerto y el mundo tiene a un nuevo maestro del terror y el suspense, cuyo nombre es Roman Polanski».

En aquellos momentos Polanski, Peckinpah y Ken Russell constituían un trío cinematográfico caracterizado por la provocación, del que Roman era el más popular y el que (con diferencia) más éxito comercial tuvo.

Pero entonces a la mujer y al hijo nonato del autor polaco, en la cúspide de su éxito, les sucedió algo horrendo: la «Familia» Manson.

Súbitamente, a causa de esta tragedia, Roman se mantendría fuera de escena durante unos años.

La ausencia de Polanski dejó un vacío. Un vacío que tal vez podía llenar otro profesional del cine de terror con clase.

Creo también que el estreno en Estados Unidos de *El pájaro de las plumas de cristal*, de Dario Argento, un filme italiano *giallo*, sirvió de inspiración a De Palma. Al igual que en *Repulsión*, el póster y los anuncios en periódicos de esta otra película incluía el rótulo «No desde *Psicosis*». No es que piense que De Palma, esnob como era, admiraba mucho el thriller de Argento. Pero sí creo que es posible que esta película mostrara una manera más actual de hacer cine de terror con técnicas de suspense hitchcockianas en los años setenta. Incluso, diría yo, el hecho de que Argento remitiera a escenas hitchcockianas intrigó a De Palma. Y la forma en que la campaña publicitaria insinuó una conexión con *Psicosis*, pero con una dureza y una violencia mayores, debió de parecerle una buena idea comercial al joven director. Ahora bien, aunque estoy seguro de que De Palma no sentía el mismo respeto por Argento que por Polanski, *El pájaro de las plumas de cristal* tenía algo impactante que no podía pasarse por alto. Puedo también imaginar que parte de la inspiración de De Palma para forjarse una carrera realizando escenas hitchcockianas surgió de su frustración por lo desmañados que le parecían los muy elogiados homenajes a Hitchcock de la *nouvelle vague* francesa. En particular, los de Truffaut y Chabrol. Me cuesta imaginar que De Palma concediese mucho valor siquiera a una película relativamente aceptable como *El carnicero*, de Chabrol (calificándola, quizá, de película de suspense sin suspense). Sin embargo, sí imagino con claridad el horror de De Palma ante los torpes y vacilantes intentos de una película tan poco profesional como *La novia vestía de negro*, de Truffaut. Como también su consternación por los efusivos elogios que la crítica cinematográfica neoyorquina le tributó (tal vez lo único en que De Palma y Bogdanovich se habrían puesto de acuerdo). Resulta poco probable que un cineasta de la talla de De Palma sintiera jamás la menor atracción por las torpezas de principiante, propias de un Ed Wood, que Truffaut mostró incluso en

las condiciones más propicias. Pero ¿al servicio de un thriller de estilo hitchcockiano y con música de Bernard Herrmann? El joven De Palma debió de quedarse vomitando en el pasillo. Me parece oír cómo se queja a Jennifer Salt: «¿Cómo puede hacerse una película a lo Hitchcock sin una sola buena toma? ¿Cómo puede hacerse una película a lo Hitchcock donde la cámara no tiene importancia?».

Por tanto, cuando Polanski abdicó el trono, Argento señaló el camino y Truffaut y Chabrol demostraron que existía un mercado y un público para los homenajes a Hitchcock, el joven Brian inició su carrera como director del género de terror. Decidido a que, con el tiempo, se lo considerara «el nuevo maestro moderno de lo macabro», algo que al final consiguió. Ahora bien, no creo que De Palma, a diferencia de otros maestros del género, hiciera esa clase de películas por amor, aunque le gustaran los thrillers de Hitchcock y poseyera un innegable talento en ese ámbito. Creo que las hizo para acaparar un nicho de mercado que pudiera considerar propio. Si pasaba a ser conocido como el heredero de Hitchcock, podría dedicarse –como Hitchcock– a hacer una película tras otra.

Leone y Corbucci hacían wésterns porque les encantaban.

Hitchcock y Bava y Argento hacían thrillers porque les encantaban. A De Palma le gustaba hacer thrillers (o le gustó al menos durante un tiempo), pero no creo que le encantara verlos.

Para él, los thrillers hitchcockianos eran un medio para alcanzar un fin. Por eso, cuando se vio obligado a volver al género, a mediados de los ochenta, las películas eran tan mediocres. En el fondo le molestaba tener que hacerlas y se aburría con el formato.

Frenesí, de Hitchcok, podía ser una chorrada, pero dudo de que Alfred se aburriese haciéndola.

Sin embargo, a principios de los años setenta, cuando De Palma se despojaba de sus cuentas del amor hippies, no solo vio un género cinematográfico que atraería al público y en el que sus dotes para el cine aumentarían y se ampliarían, sino asimismo un hueco justo en medio de un género que, en opinión del joven cineasta, solo él estaba en condiciones de llenar.

Provisto de un buen guion comercial (escrito en colaboración con Louisa Rose), que cumplía todos sus objetivos de thriller hitchcockiano, había llegado el momento de decidir dónde iba a presentar *Hermanas*. Después de su mala experiencia con *Beeman, el magnífico*, De Palma no veía clara la opción de entrar en tratos con otros grandes estudios. Esa película no podía permitir las injerencias de unos estudios ineptos. Si *Hermanas* iba a funcionar, debía ser inequívocamente una película de Brian De Palma.

En primer lugar, se puso en contacto con Martin Ransohoff, que dirigía Filmways y realizaba series de televisión como *Los nuevos ricos* y *Granjero último modelo* («Filmways te ha ofrecido este programa, cariño») y películas como *La americanización de Emily* y *El baile de los vampiros*. ¿Por qué De Palma, con sus recelos ante las posibles intromisiones de los estudios, habría de acudir a Ransohoff, el hombre que prescindió de Peckinpah en *El rey del juego* y se apropió estúpidamente de *El baile de los vampiros*, de Polanski?

La cuestión es que, unos años antes (1967), Ransohoff empezó a tantear el terreno en el cine contracultural mediante la compra de la selecta distribuidora Sigma 111 Corporation. Sigma 111 distribuía sobre todo películas extranjeras, como *Trenes rigurosamente vigilados* y *Callejón sin salida*. Pero Ransohoff también distribuyó tres de los filmes neoyorquinos de De Palma, *Saludos, Dionysus in '69* y *Hola, mamá*. Y el hecho de que Sigma 111 convirtiera *Saludos* en un éxito de taquilla en Nueva York fue la razón por la que De Palma tenía una auténtica carrera en la dirección cinematográfica. Partiendo de esa relación cordial y de ese mecenazgo, De Palma vendió al principio sus guiones de *Hermanas* y *El fantasma del Paraíso* a Ransohoff.

El plan inicial era que Filmways, para disfrutar de una completa independencia, distribuyera las dos películas por medio de Sigma 111, su propia distribuidora. Sin embargo, el plan no resultó. Ransohoff casi cerró Sigma 111 y se concentró en producir películas para los grandes estudios (*Catch-22, El turbulento Distrito 87, Terror ciego*).

Posteriormente los peores temores de De Palma con respecto a las injerencias de los estudios se hicieron realidad cuando, de algún modo,

sus guiones pasaron de Ransohoff a su rival en Filmways, Ray Stark (Ransohoff y Ray Stark se odiaban a muerte). Stark era uno de los mayores productores de la ciudad, así como uno de los mayores matones de la ciudad, responsable de haber estropeado más películas que un proyector de autocine de El Paso. Stark puso sus asquerosas manazas en *Hermanas* de inmediato, insistiendo en que Raquel Welch interpretara el papel de Danielle y Dominique asignado a Margot Kidder (aunque quizá Stark hubiese logrado proporcionar la elección inicial de De Palma para el papel de la víctima que, a lo Janet Leigh, abandona la película al final del primer acto: Sidney Poitier).

Por esas fechas, cuando De Palma salía con Margot Kidder y vivía con Jennifer Salt (!), el director de *Out of it*, Paul Williams (no el pequeño compositor), empezó a visitar su casa con frecuencia. Williams había fundado una empresa con su socio de producción Ed Pressman, llamada Pressman-Williams Enterprises, y acababa de realizar una película que había quedado en la lista de los diez mejores filmes del año de Roger Ebert, *The Revolutionary*, protagonizada por Jon Voight, quien, después de *Cowboy de medianoche*, era una auténtica estrella de cine. Así, por mediación de Paul, Brian entabló amistad con Ed Pressman y lo convenció de que recomprara sus guiones para rescatarlos de las garras de Ray Stark. Brian incluso aportó su propio dinero, obtenido con *Beeman, el magnífico*, para facilitar el proceso, y, en última instancia, Pressman financió *Hermanas* por completo, para vendérsela después a American-International Pictures como producción independiente (en la actualidad, *Hermanas* es propiedad de Ed Pressman).

Hermanas fue la primera incursión de De Palma tanto en el terreno de los homenajes a Hitchcock como en el de la reelaboración meta-*Psicosis*. Las frases promocionales extraídas de críticas que aparecían en el póster y en los anuncios de prensa evocaban estratégicamente a *Psicosis*. Sin embargo, todo lo demás pretendía captar la atención del mismo público que se había sentido atraído por *El pájaro de las plumas*

de cristal. Y *Hermanas* acabó logrando justo aquello para lo que había sido concebida. Permitió a De Palma acceder a la dirección cinematográfica comercial de Hollywood y tuvo unos resultados lo bastante buenos para justificar las futuras películas del autor. Pero también cosechó buenas reseñas que pusieron de relieve la reputación cinematográfica del director y reconocieron al joven De Palma como un talento en alza cuya trayectoria convenía seguir con atención.

Como tarjeta de presentación, la película logró casi todo lo que debía lograr. Y aunque *Hermanas*, si se juzga junto con sus mejores thrillers (*Carrie, Vestida para matar* e *Impacto*), no ha envejecido tan bien (décadas después, *Repulsión* y *El pájaro de las plumas de cristal* siguen convenciendo y *Hermanas* ya no tanto), en 1973 causó sensación. En comparación con las otras películas de terror de bajo presupuesto que aparecieron ese año, *Hermanas* quedó como un filme con verdadera clase.

En la película, un hombre y una mujer, Phillip (Lisle Wilson) y Danielle (Margot Kidder), que se conocen en un concurso de televisión, salen después a cenar. Se caen bien y se retiran al apartamento de ella, donde hacen el amor. A la mañana siguiente, ella le revela que vive con su hermana gemela (Dominique, a quien oímos –sin verla– discutir con Danielle detrás de una puerta) y que es el día de su cumpleaños. La idea es que la pareja (Phillip y Danielle) pase el día junta. Ella lo manda a la farmacia con una receta. Phillip, durante su salida, entra en una pastelería y compra una tarta de cumpleaños en la que pide que escriban: «Feliz cumpleaños, Danielle y Dominique».

Toda esta escenificación al estilo de *Psicosis* prepara el terreno para una impactante secuencia de asesinato, en la que Dominique mata al pobre Phillip (pese a la condición de clásico de *Psicosis*, ¿alguien echa realmente de menos a Marion Crane cuando abandona la película? En comparación, la muerte de Phillip es desgarradora).

Acto seguido, la narración salta a una periodista, Grace Collier (Jennifer Salt), que vive en un apartamento de la acera de enfrente, ante la casa de las dos hermanas, y que es testigo del asesinato desde su salón a la manera de *La ventana indiscreta*. El filme se diferencia en

muchos elementos. Uno de los asiduos actores de De Palma, William Finley, encarna una espeluznante pista falsa. Charles Durning se convierte oficialmente en actor asiduo de De Palma, gracias a la mejor interpretación de la película en el papel de un detective al que Grace contrata para ayudarla a investigar el asesinato. El arisco Dolph Sweet interpreta al primero de los sarcásticos inspectores de policía de De Palma, que sospecha más de nuestra protagonista que de la asesina. Como en *Hola, mamá*, hay momentos en que los medios aparecen insertos en los medios (concursos, reportajes), además de hermanas siamesas, manicomios, una excelente música de Bernard Herrmann, secuencias con la pantalla dividida, así como la primera de las asesinas de De Palma con personalidad doble. El aspecto más flojo de la película, aparte de una de las protagonistas femeninas, es el guion, que es más estructura que argumento.

En *Hermanas* se estableció el método del homenaje a Hitchcock por el que más tarde se conocería al director. Consistía en extraer puntos argumentales o elementos estructurales de los thrillers más famosos de Hitchcock y –más aún que Polanski o Argento– realizar escenas cinematográficas completas que evocaban al maestro, solo que estas escenas de suspense solían dar lugar a desenlaces con más violencia y con más sangre que en el Hitchcock de los años cincuenta.[27]

En *Hermanas*, De Palma adopta la estructura de *Psicosis*: se presenta a la víctima, Phillip, y a la asesina, Danielle, en el primer acto de la película como personajes simpáticos, todo como paso previo a la gran escena del asesinato, donde se revela que los dos personajes con los que el público ha de identificarse son la asesina y la víctima del asesinato. A principios de los sesenta, en general, se inducía al público a creer que la madre de Norman –no Norman– era la asesina.

Pero en 1973, después de infinidad de películas por las que las réplicas de *Psicosis* se habían convertido en un género en sí mismo, el público seguramente iba por delante de De Palma en lo que se refería a su gran revelación: que Dominique era, en realidad, Danielle. No obstante, a la manera subversiva propia de De Palma en los sesenta, el asesino es una mujer blanca y la víctima es un hombre negro. Después

de dar a conocer este cambio al público, la película sigue ateniéndose a la estructura de *Psicosis*, dando entrada en escena a una nueva protagonista (una testigo del homicidio) que empieza a investigar el asesinato. Ahora bien, la forma en que este nuevo personaje –una reportera de un periódico de Staten Island, Grace Collier– presencia el asesinato se toma tanto de *La ventana indiscreta* de Hitch como de *Hola, mamá* del propio director.

Otro elemento introducido en *Hermanas*, que De Palma mantendría en algunos de sus thrillers posteriores, es la metodología de la doble personalidad. Margot Kidder es Danielle y es también su hermana muerta Dominique. Pero, al igual que Norman Bates, no es consciente de esta doble personalidad, y sus dos personalidades, como en el caso de Norman Bates con su madre, pueden entablar conversación sin que ella se dé cuenta.

Pese a la escasa consideración que *La novia vestía de negro*, de Truffaut, mereció a De Palma, sí lo imitó al encargar la música de *Las hermanas* a Bernard Herrmann, el compositor a quien más se identifica con Hitch. Y es la mejor música de Herrmann en los años setenta con diferencia (solo se le acerca la banda sonora compuesta para *Nervios rotos*, de Roy Boulting), que incluye, durante la sangrienta muerte de Phillip, un pasaje de cuerda para acompañar el apuñalamiento con evocaciones de *Psicosis*. Sin embargo, la magistral exhibición pirotécnica de De Palma con la cámara, así como su inteligente empleo de la pantalla dividida y del recurso «cine dentro del cine» (o de la «televisión dentro del cine»), superó con creces las técnicas cinematográficas usadas ese año en otros thrillers realizados a semejanza de *Psicosis*. Entre los cuales hubo muchos, en su mayor parte procedentes de Hammer Studios, de Inglaterra.

Pero, por más que De Palma adoptara la gramática de Alfred Hitchcock y los puntos argumentales de algunos de los guiones de suspense del maestro (el asesino con doble personalidad, el asesinato visto a través de la ventana del apartamento), conservaba aún algunos de los elementos de las sátiras contraculturales *Saludos* y *Hola, mamá*. En sus primeras películas, Brian había establecido su propia visión de la

ciudad de Nueva York (normalmente centrada en el Greenwich Village y en Manhattan). *Hermanas* se desarrolla en un Nueva York reconocible como el Nueva York de De Palma de películas anteriores.

También en *Hermanas*, como en *Saludos* y *Hola, mamá,* De Palma satiriza los medios, como con el absurdo programa concurso *Cámara indiscreta* con el que empieza la película. Al igual que en la mayoría de sátiras de los medios realizadas por De Palma, como señaló el crítico Vincent Canby, del *New York Times*, lo divertido es lo reales que parecen. La sátira racial de *Hola, mamá* se traslada al thriller hitchcockiano (lo que, en sí mismo, aleja la película de la obra de Hitchcock).

La elección de un hombre negro (Lisle Wilson) para el papel de víctima de la gran secuencia del asesinato no es sátira, sino, en realidad, una pincelada progresista. La sátira aparece cuando la detective aficionada de la película, Grace Collier, especula con la posibilidad de que la policía se niegue a investigar el homicidio porque la víctima es negra. «Los cerdos racistas de los policías no hacen nada». No obstante, la película deja claro que no es así, y el personaje de Salt, una intrépida periodista sensacionalista que trabaja para el periódico local de Staten Island, que escribe artículos de opinión con titulares como «¿Por qué los llaman cerdos?», es tonta perdida.

Sin embargo, el chiste racial más gracioso de la película es cuando *Cámara indiscreta* obsequia a los participantes, Wilson y la asesina Kidder, con dos cenas gratuitas en el Salón Africano de Manhattan, donde hombres negros con esmóquines y faldones de paja actúan como camareros, lo cual, en lo que se refiere a restaurantes temáticos ridículos en el cine, encabeza la lista, junto con el restaurante canadiense de Joe Dante en *Gremlins 2* (un camarero vestido con el uniforme de la Policía Montada de Canadá pregunta a Zach Galligan: «¿Le traigo otra Molson?»).[28]

Pero si por algo tiene derecho a la fama *Hermanas*, aparte de por establecer la pauta para los futuros thrillers hitchcockianos de De Palma, es el desarrollo previo a la escena del asesinato de Wilson con la tarta de cumpleaños y el cuchillo de carnicero, aún hoy una de las

secuencias más logradas de la filmografía de De Palma. Sin embargo, el problema de *Hermanas* como thriller es que, una vez concluidos el gran momento del asesinato y la acertada sección del encubrimiento, se terminan también las emociones. De Palma (junto con la coguionista Louisa Rose) escribió solo media película: la parte de Wilson/Kidder. La parte de Jennifer Salt no es más que el intento de De Palma de finalizar la película lo más pronto posible sin echar por tierra la buena disposición generada por la dinámica primera parte. El mejor elemento de la segunda parte es un momento que imita a los medios. La periodista Grace Collier ve un documental de televisión sobre las hermanas siamesas Blanchion (Danielle y Dominique) que podría haberse realizado para la serie documental de la cadena privada de televisión de *Hola, mamá*.

En la segunda parte de la película encontramos dos problemas. Uno, De Palma no crea ninguna otra secuencia de suspense real; otro, la interpretación de Jennifer Salt en el papel de Grace Collier. De Palma trata de presentar a su protagonista como una mujer obstinada y moralista. E intenta divertirse con ese aspecto del personaje. En su primera escena con el detective, interpretado por Charles Durning, se advierte que Grace Collier ha de ser, en principio, de una exasperante estupidez. Y, si uno presta atención, puede que incluso descubra un par de frases escritas para ser graciosas. Pero la actuación de Salt da al traste con cualquier intención cómica. De modo que la Grace Collier de Salt, en lugar de resultar cómicamente tonta, queda como una idiota. Pauline Kael, antes de salir en defensa de los thrillers de De Palma, puso por los suelos *Hermanas*, sobre todo por la interpretación de Salt. Y, para que quede constancia, yo soy un gran admirador de las anteriores actuaciones de Jennifer Salt en las películas de De Palma.

Sin embargo, en 1973, cuando vi *Hermanas* en Tennessee, en el autocine de South Clinton, como parte de una sesión doble junto con otra extraña película de American-International, *Quemaduras de muerte* (sobre una banda de enanos atracadores de bancos que siguen las órdenes de la rubia curvilínea y monumental Angel Tompkins), pensé que era fantástica, con una labor de dirección apasionante. Nunca antes

había visto una secuencia con la pantalla dividida. Durante años, cuando me planteaba las distintas películas que me gustaría hacer, siempre incluían complicadas escenas con la pantalla dividida que se inspiraban en la posterior utilización de De Palma de ese recurso. Pero al final solo haría dos: una de ellas bastante aceptable en *Jackie Brown*, que quedó más como un elemento revelador de la narración que como un alarde cinematográfico. Sin embargo, cuando Daryl Hannah recorre el pasillo del hospital en *Kill Bill. Volumen 1*, silbando la música de Bernard Herrmann, la imagen de la pantalla se divide, y parece como si por un momento Brian De Palma hubiese asumido el control de la película.

Después del éxito de *Hermanas*, De Palma y Pressman realizarían juntos *El fantasma del Paraíso*, protagonizada por William Finley, el compañero de habitación de Brian en la universidad, como «el Fantasma» y con Paul Williams (sí, el pequeño compositor) en el papel del malévolo productor discográfico Swan, un personaje a lo Phil Spector. En un principio, el dúo estaba decidido a hacer la película con American-International Picture, donde habían quedado muy contentos con el equipo De Palma-Pressman después de *Hermanas*. Pero cuando los estudios se mostraron reacios a aceptar el presupuesto que De Palma pedía, el director y el productor optaron por actuar de nuevo en solitario, utilizando ambos el dinero obtenido con *Hermanas* para financiar la preproducción a modo de inversión. Al final, se asociaron con un constructor llamado Gustave Berne, que había invertido en tres películas de terror en esa época (*Matar o no matar, este es el problema*, *Refugio macabro* y *Ahora empiezan los gritos*) y que aportó los setecientos cincuenta mil dólares que se requerían para realizar la película (según parece, necesitaron más, porque ya desde el comienzo los cheques del equipo técnico eran devueltos por el banco y la producción estaba siempre al borde de interrumpirse).

Pero lo curioso sobre la asociación De Palma-Pressman es que tanto *Hermanas* como *El fantasma del Paraíso* las presentó Pressman-Williams Enterprises. Lo que significa que los dos Paul Williams intervinieron en la realización de *El fantasma del Paraíso.*[29]

DAISY MILLER (UNA SEÑORITA REBELDE)
(1974)

Muchos de los autores contestarios de después de los sesenta hicieron la prueba de adaptar obras de grandes escritores y dramaturgos. Mike Nichols con Edward Albee, Joseph Heller y Jules Feiffer. Frank Perry adaptó *Según venga el juego*, de Joan Didion. Arthur Penn realizó *Pequeño gran hombre*, de Thomas Berger. Paul Mazursky llevó a la pantalla una moderna adaptación de *La tempestad*, de Shakespeare, y otra de *Enemigos*, de Isaac Bashevis Singer. Hal Ashby hizo *Bienvenido Mr. Chance*, de Jerzy Kosinski. La obra maestra de Richard Rush se basó en la novela siniestramente cómica de Paul Brodeur, *Profesión. El especialista*, sobre la paranoia. Y la mejor película de Richard Lester sería su brillante reinvención en forma de comedia bufonesca de *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas (que, a mi juicio, es una de las mayores producciones cinematográficas épicas de todos los tiempos).

Y sus colegas europeos llegarían aún más lejos. John Schlesinger adaptaría a Thomas Hardy y Nathanael West. Roman Polanski adaptaría a Shakespeare y a Thomas Hardy. Franco Zeffirelli desarrollaría su carrera en torno a las adaptaciones de Shakespeare. Milos Forman adaptaría a Ken Kesey y E. L. Doctorow y realizaría una versión francamente horrenda de *Hair*, de Ragni y Rado. Ken Russell haría lo propio de él con D. H. Lawrence y Aldous Huxley (por no hablar ya del sinfín de seudobiopics de grandes compositores).

En cambio, cuando los *movie brats* adaptaban novelas, tendían más a la literatura popular *(El padrino, Tiburón, La última película, Carrie, Luna de papel, La furia)*. Eso sería distinto en los ochenta y en los noventa, cuando todos los *movie brats* se intelectualizaron. Scorsese adaptaría a Edith Wharton y Spielberg, a J. G. Ballard y Alice Walker, Coppola se enfrentaría a la creación más famosa de Bram Stoker, Paul Schrader

adaptaría a Mishima y dirigiría a Harold Pinter, y De Palma fracasó estrepitosamente con Tom Wolfe y ya nunca levantó cabeza.[30]

Pero allá por los setenta el único de ellos que abordó –en serio– la literatura clásica fue Peter Bogdanovich, con su adaptación de la obra *Daisy Miller*, de Henry James (sí, ya sé que Michael Pye no considera a Bogdanovich un *movie brat*; pero yo sí).

Lo que diferencia la adaptación de Bogdanovich de *Lejos del mundanal ruido*, o *Tess*, o *Los europeos*, o *La edad de la inocencia*, o del tono de las adaptaciones cinematográficas de literatura clásica del programa de televisión *Masterpiece Theatre*, es el enfoque del director. Bogdanovich intenta convertir la primera mitad de la película en una comedia. Su *Daisy Miller* busca y consigue un ritmo trepidante de diálogo cómico solapado a lo Howard Hawks. ¿Eso significa solo que hace hablar deprisa a los personajes?

Sí.

Sin embargo, Peter tenía una habilidad para el diálogo cómico solapado (no improvisado) muy superior a la de cualquiera de sus coetáneos (solo Bob Clark, años más tarde, demostraría un talento similar en la serie de películas *Porky's*). Sin embargo, hay que reconocer que la película tiene un comienzo extraño. El tono de la escena inicial entre el Winterbourne interpretado por Barry Brown y el hermano de nueve años de Daisy, Randolph (James McMurtry), es un tanto chocante. Uno ve lo que Peter trata de conseguir, pero no está claro que vaya a salirle bien.

No obstante, la película cobra fuerza a medida que avanza, y termina con un final que es como un puñetazo en el estómago. El filme de Bogdanovich resulta muy divertido y, sin embargo, deja en el espectador un regusto de profunda tristeza mientras ve desaparecer los títulos de crédito finales.

Peter realizó una película como las ágiles y entretenidas adaptaciones de clásicos literarios que salieron de Hollywood en los años treinta y cuarenta. *Anna Karenina* y *La dama de las camelias*, de Garbo, *Esmeralda, la zíngara*, de Charles Laughton, *Historia de dos ciudades*, de Ronald Colman, *Cumbres borrascosas*, de Laurence Olivier. Peter maneja

el material de manera similar a como, según imagina, manejaría el encargo su héroe Howard Hawks en los años cuarenta (aunque el nivel de belleza fotográfica habría sido totalmente inaccesible a Hawks). Peter incluso la hizo por la misma razón por la que acaso la hubiera hecho Hawks. No porque reverenciara mucho el material original de Henry James, sino porque el material original de Henry James representaba un excelente camino al estrellato para Cybill Shepherd (uno se imagina a Hawks haciéndola con Frances Farmer).

Es verdad de Bogdanovich sobrevaloró las dotes de Cybill Shepherd. Sin embargo, una de las dotes que la actriz sí poseía era la facilidad para el diálogo cómico rápido al estilo de Hawks. De la que saca buen provecho tanto en *Daisy Miller* como en las escenas no cantadas de *Por fin, el gran amor*. Así como en sus escenas con Albert Brooks en *Taxi Driver* y en *Gigantes de plata*, de Ivan Passer, que la llevaron a su espectacular regreso en los años ochenta con el éxito arrollador de la serie de televisión *Luz de luna*.

Shepherd resulta del todo convincente como Daisy Miller. Pero no convincente como una actriz clásica interpretando el papel, que es lo que estamos acostumbrados a encontrarnos cuando vemos literatura clásica dramatizada (Olivia de Havilland en *La heredera*). Al recurrir a la conversación cómica de ritmo rápido en toda la película, Bogdanovich apoya el material en los puntos fuertes de Shepherd.

Sin embargo, parece que Bogdanovich también buscó una dualidad entre personaje y actriz. Del mismo modo que la descarada e inocente Daisy se ve desbordada por los expatriados de la alta sociedad en Roma, Cybill se ve desbordada por esa exuberante producción de época.

No obstante, Shepherd, como Miller, se crece y acaba estando a la altura de las circunstancias.

Shepherd tiene en común con Miller el gusto por una ligera falta de decoro, el sarcástico sentido del humor y la capacidad de manipular a los hombres para que se sometan a sus antojos. También posee esa veta rebelde estadounidense de Daisy, esa actitud en plan «a mí eso me resbala», lo que podría describirse como «empuje». Es ese rasgo, ese

«me resbala», lo que lleva a Daisy a rechazar la sugerencia de la señora Walker (Eileen Brennan) cuando le pide que entre en vereda y suba a su coche de la alta sociedad. Es una decisión que pone fin, de hecho, a la vida de Daisy entre los expatriados ingleses de la alta sociedad en Roma y, en último extremo, conduce a su muerte.

Shepherd demostró ese mismo espíritu («a mí eso me resbala») al aceptar el papel de la heroína de Henry James en un exuberante escaparate para sí misma dirigido por su novio. Tanto Miller como Shepherd comparten ese empuje que las hace indiferentes a las consecuencias. Sin embargo, mientras que, en Daisy, ese empuje da lugar a la tragedia, Shepherd, después de una fase de adaptación durante los primeros quince minutos, se pone a la altura del papel (incluso Pauline Kael, aunque a regañadientes, tuvo que reconocerlo, algo que era inconcebible que Kael hiciera por otra actriz como Shepherd, como Ali MacGraw o como Candice Bergen).

Según palabras de Bogdanovich, la muerte de Daisy es repentina, y experimentamos una reacción emocional tanto a esa brusquedad como a esa crueldad.

Y esa reacción se consigue gracias a la afinidad entre Cybill Shepherd y Daisy Miller. El final te deja horrorizado y triste, por el fatídico destino de un personaje que, en realidad, no sabías si te caía bien.

La conclusión contiene también resonancias de la vida real.

Y son el triste destino del protagonista masculino de la película, Barry Brown, en el papel del estadounidense Frederick Winterbourne, que va tras Daisy y nos narra su historia.

Barry Brown era un actor joven que surgió a finales de los sesenta y principios de los setenta, con apariciones en *Patrulla juvenil* y *Ironside*, así como en pequeños papeles en películas como *Sin ley ni esperanza*, de Philip Kaufman. Era también, junto con Jeff Bridges y Rob Reiner, uno de los chicos blancos miedicas enviados al temible instituto de negros en *Odio en las aulas*, de Paul Bogart.

Era un actor del estilo de Andrew Prine.

Delgado, atractivo, sensible y delicado.

Una ingenua en versión masculina.

Brown era también, sorprendentemente, un experto en cine de género que escribió con regularidad para las revistas de cine de terror *Castle of Frankenstein* (la *Fangoria* de finales de los sesenta y principios de los setenta) y *Magick Theatre*. Uno de sus textos, publicado en el número 10 de *Castle of Frankenstein*, es una crónica de la caída de Béla Lugosi en la adicción a la morfina.

Pero en 1972 el guionista de *Bonnie y Clyde*, Robert Benton, debutó como director con el wéstern *Pistoleros en el infierno*, y asignó los dos papeles principales de la película a Barry Brown y Jeff Bridges.

Brown y Bridges demostraron ser un excelente equipo. Bridges, todo enjuta masculinidad de joven granjero estadounidense, y Brown, el polo opuesto, sensible e intelectual.

Después Bogdanovich lo eligió para el papel de Winterbourne en *Daisy Miller*, el verdadero protagonista de la película, y nuestro testigo de las idas y venidas de Daisy (seguramente ayudó el hecho de que Brown se pareciera a Bogdanovich). Peter tuvo sus problemas con Brown (en su mayor parte debido al alcohol), pero, así y todo, la suya es una de la mejores interpretaciones en la filmografía de Bogdanovich.

El mayor escollo de Cybill Shepherd en la película es –en este largometraje de época– luchar contra su propia modernidad natural. Pero en esta trama eso no es lo peor, porque en el mundo en el que Daisy intenta juguetear se la considera extravagantemente moderna. En cambio, Barry Brown, junto con Eileen Brennan, es el actor más acorde con la época del filme. Entra en la película como si saliera de un cuadro de Chagall para dar comienzo a la historia. Un cuadro al que volverá cuando la historia termine.

Vemos a Daisy tirar de la correa de Winterbourne, y a él lo vemos brincar.

Vemos a Winterbourne tratar, sin aliento, de mantenerse a la par de Daisy, y nunca lo consigue del todo.

Lo vemos cautivado por el espíritu liberado de ella… hasta que deja de estarlo.

Y después lo vemos traicionarla.

Y es solo en esa toma final cuando tanto nosotros como Winterbourne sentimos la pérdida y el precio de esa traición, y quedamos desolados.

¿Qué significaba todo eso?

¿Qué era Daisy para él, y qué será?

¿Se convertirá ella solo en una historia que él cuenta?

¿Cómo quedará retratada Daisy en esa historia?

¿Quién será Winterbourne en esa historia?

¿Es Winterbourne el único –aparte de la madre y el hermano pequeño de Daisy– a quien ella importa lo suficiente?

La pregunta que la interpretación de Barry Brown plantea al público es: ¿vivirá Winterbourne obsesionado con Daisy Miller tras su encuentro con ella o su recuerdo se volverá insignificante con el paso del tiempo?

Después de *Daisy Miller*, Brown no volvió a conseguir ningún otro papel como protagonista en una película de unos estudios (pero es el actor principal de un thriller muy entretenido ambientado en una estación de esquí, dirigido por Robert Butler y titulado *La última emoción*).

En esencia, a finales de los setenta Brown volvió a la televisión haciendo de artista invitado en series como *La mujer policía* y *Barnaby Jones*. Aunque sí obtuvo un buen papel en *Piraña*, la influyente réplica de *Tiburón* realizada por Joe Dante para New World Pictures.

Entonces, el año en que se estrenó esa película, a los veintisiete años, Barry Brown se quitó la vida. Convirtiéndonos a todos aquellos a los que nos gustaba Barry Brown, cuando vimos el final de *Daisy Miller*, en Winterbourne.

¿Quién era Barry Brown?

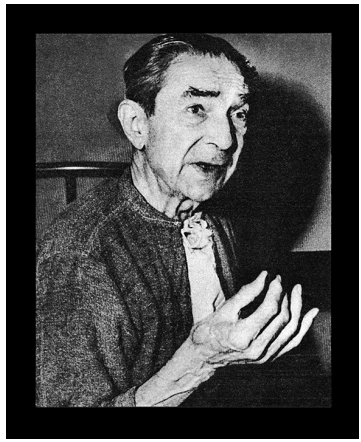
¿Qué significó todo eso?

¿Soy yo el único que se acuerda de Barry Brown?

¿Basta con que me acuerde yo?

LA VERDAD TRAS LA TRÁGICA ADICCIÓN DE LUGOSI

por Barry Brown



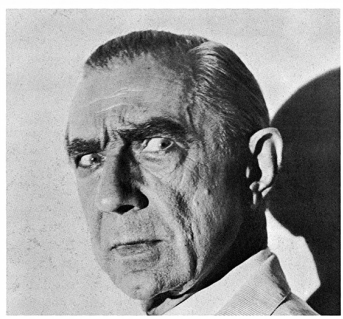
Una de las últimas fotografías tomadas a Béla Lugosi.

La muerte de Béla Lugosi de un ataque al corazón hace diez años, el 16 de agosto de 1956, no fue una gran sorpresa, sino, más bien, un inevitable esclarecimiento del asedio al que los estupefacientes lo

habían sometido durante veinte años.

En 1957 se estrenó una película titulada ***UN SOMBRERO LLENO DE LLUVIA***. En sus etapas iniciales había sido un proyecto improvisado del Actors Studio que desarrolló y amplió el dramaturgo Michael Gazzo. Johnny Pope (Don Murray) es un soldado que fue tratado con morfina para aliviar el intenso dolor provocado por las heridas de guerra. Una vez dado de baja del ejército, descubre que, debido a su dependencia de la morfina, se ha convertido en adicto. El resto de la película trata de la lucha para combatir esta adicción y termina con el ingreso de Pope en un hospital. Esta dramatización no fue distinta de la desastrosa no novelización de Béla Lugosi. La lucha de Lugosi se prolongó durante un tercio de su vida y culminó con un retorno moderadamente triunfal al estrellato.

En 1935, mientras trabajaba en ***LA MARCA DEL VAMPIRO*** para la MGM, Lugosi empezó a recibir dosis de morfina con supervisión médica para aliviar lo que más adelante describió como «punzadas de dolor en las piernas». Cuando se le negó la posibilidad de seguir tratándose con el fármaco, Lugosi encontró cómo abastecerse de ese estupefaciente en los bajos fondos. Durante los tres años posteriores desarrolló un intenso hábito. «Al cabo de un tiempo supe que estaba escapando a mi control», recordó Lugosi en 1955 durante una entrevista para ***Los Angeles Times***.



En 1938, Lugosi viajó a Inglaterra, donde «oyó hablar de una droga menos nociva que la morfina». La nueva droga que Lugosi encontró era la metadona (forma abreviada de «hidrocloruro de metadona»), un polvo blanco estimulante de efectos muy parecidos a la morfina. Hoy en día la metadona se emplea mucho en las curas de desintoxicación en clínicas de tratamiento como el Lexington Addiction Research Center. Administrada exclusivamente en dosis

muy pequeñas, puede aliviar los dolorosos síntomas de la abstinencia.

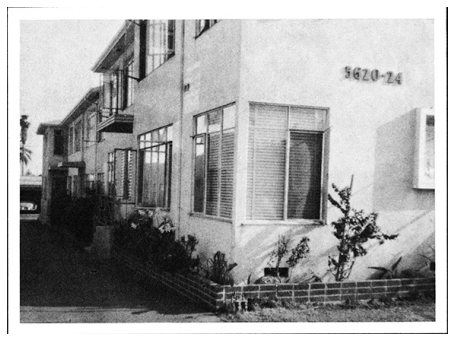
«Metí de contrabando una caja grande —declaró Lugosi—. Calculo que me traje medio kilo». Desde entonces y hasta principios de la década de los cincuenta, el sistema nervioso de Lugosi se vio obligado a adaptarse a la metadona y el demerol, una potente droga sintética similar a la morfina que él empezó a consumir a finales de los cuarenta. El demerol (forma abreviada de «clorhidrato de meperidina») es un líquido incoloro que puede tomarse disuelto en agua. Pese a cambiar a estos sucedáneos, el consumo prolongado pasó factura a Lugosi, que más tarde diría: «No comía. Enfermé cada vez más».

Durante esa época, su cuarta esposa, Lillian, hizo todo lo posible por ayudar a su marido en un proceso de recuperación que no dieron a conocer. Ella le redujo de forma gradual la dosis de metadona a cantidades cada vez más bajas, y ese periodo, sin duda, también constituyó un suplicio para ella. Quizá creyendo que ya había logrado grandes progresos, Lillian Lugosi abandonó a Béla, que al parecer había superado su dependencia de las drogas. El método de curación utilizado por Lillian fue casi idéntico al tratamiento que Lugosi habría recibido en un centro de rehabilitación.

Sin embargo, psicológicamente, Béla aún no estaba preparado para reanudar su carrera. Más adelante describió así su experiencia: «Ella me ponía las inyecciones. Y consiguió desengancharme. Al final, recibía solo el pinchazo sin nada. Un placebo, solo eso. Lo había superado. Entonces me abandonó. Se llevó a nuestro hijo. Él era carne de mi carne. Regresé a las drogas. Tenía el corazón roto».

Después de divorciarse de Lillian en 1953, y de que, posteriormente, el juez le concediera la custodia de Béla Jr. a su exmujer, Lugosi vivió en un apartamento del 5714 de Carlton Way. El 21 de abril de 1955, acompañado por el escritor Manley Hall, que había ayudado a Lugosi desde su divorcio, Béla ingresó en el servicio de Salud e Higiene Mental del Hospital General de Los Ángeles y solicitó que se lo sometiera a tratamiento. Por entonces, Lugosi pesaba cincuenta y cinco kilos, en marcado contraste con su robusto e imponente físico de otros tiempos.

Lillian Lugosi, la anterior esposa de Béla, y Brian Donlevy poco después de su boda
celebrada el año pasado. La esposa de Lugosi lo ayudó en su recuperación.



El edificio de apartamentos de Hollywood donde Lugosi murió.

Enseguida se adoptaron disposiciones legales. Lugosi pasó la noche en el hospital general y, al día siguiente, compareció en el juzgado, donde, durante una vista de cuarenta y cinco minutos, suplicó someterse a tratamiento en un centro médico. El juez Wallace Ward, del Tribunal Superior de Justicia, dictaminó que Lugosi fuera internado en el hospital estatal metropolitano de Norwal, California, durante un mínimo de tres meses y un máximo de dos años.

La prensa se mostró relativamente inflexible con respecto al caso de Lugosi, llenando primeras planas con titulares como **«Béla Lugosi reconoce que ha consumido estupefacientes durante veinte años»** y **«Béla admite su adicción a las drogas»**. En un principio los psiquiatras del hospital general se negaron a contestar preguntas sobre el estado de Lugosi o sobre el tipo de drogas, pero, menos de un mes después de que se difundiera la noticia, todos los detalles conocidos de su desafortunada experiencia ya habían sido explotados.

No obstante, la profesionalidad y la firme voluntad de Lugosi prevalecieron a lo largo de su tragedia, y el 2 de agosto de 1955 superó un reconocimiento médico. El viernes 5 de agosto de 1955, después de pasar ciento cinco días en el hospital, le dieron el alta. En una entrevista concedida a ***Newsweek***, Lugosi afirmó que su rehabilitación era «lo mejor que me ha pasado».

Al cabo de quince días, empezó a trabajar en ***EL SUEÑO NEGRO*** para United Artists, junto con Basil Rathbone, Lon Chaney Jr., Akim Tamiroff, John Carradine y Tor Johnson. (Johnson apareció con Lugosi en todas las películas que este hizo en su carrera con posterioridad a su etapa de consumo de estupefacientes). Siete días después de empezar ***EL SUEÑO NEGRO***, el 24 de agosto de 1955, Lugosi contrajo matrimonio con su quinta esposa, Hope Linninger, administrativa de la sección de Edición de unos estudios cinematográficos, que era fan de Lugosi, con quien mantenía correspondencia desde los años treinta. Se mudaron a un apartamento del 5620 de Harold Way, entre Hollywood Boulevard y Sunset Boulevard, en Hollywood. El actor, de setenta y tres años, estaba totalmente recuperado, pero había envejecido mucho. Era sordo de un oído y padecía de artritis. Aun así, protagonizó ***LA NOVIA DEL MONSTRUO***, una película de bajo presupuesto para Banner Productions. Esta se estrenó en febrero de 1956, e intervenían también un gorila y Tor Johnson.

No mucho después, Lugosi aceptó un papel secundario en la que acabaría siendo su última película, ***VAMPIROS DEL ESPACIO***. Los actores principales eran Tom Keene (1896-1963), Gregory Walcott, Vampira y, por supuesto, Tor Johnson. Lugosi interpretó el papel de un científico en contacto con unos invasores del espacio exterior que entraban en los cuerpos de los ciudadanos terrestres fallecidos. La película no se estrenó hasta julio de 1959.

La tranquila tarde del 16 de agosto de 1956, Hope Lugosi salió del apartamento de Harold Way para hacer la compra en una tienda que se encontraba a unas pocas manzanas de allí. Béla se quedó en la cama descansando. Ella se encaminó de vuelta a casa hacia las siete, sin saber que al cabo de una o dos horas estaría diciendo: «No ha contestado cuando le he hablado, así que me he acercado a él. ¡No tenía pulso! Debía de haber muerto muy poco antes de mi llegada. Sentía pavor por la muerte. Hacia el final estaba muy cansado, pero seguía asustándole la muerte. Tres noches antes de morir estaba sentado en el borde de la cama. Le pregunté si aún le

aterrorizaba morir. Me dijo que sí. Hice lo posible por reconfortarlo, pero con personas así carece de sentido malgastar saliva. Hagas lo que hagas, siguen teniendo miedo a la muerte».

Béla Lugosi, desdeñado en el mundo del cine, pero apreciado en el papel de Drácula, había muerto de un ataque al corazón hacia las 18.45. Fue enterrado dos días después en la parcela 120 del de la sección de la gruta del cementerio Holy Cross.

La carrera de Lugosi estuvo llena de tramas de efímeras películas que surgieron todas de su etérea y única caracterización, un hito del cine, en el papel de **DRÁCULA**. Murió sin ver realizado su mayor sueño: que se lo reconociera y venerara por su talento dramático. Como el inevitable suicidio de Marilyn Monroe, el trágico peregrinaje de Lugosi por el sombrío mundo de la droga demostró una vez más la tendencia de Hollywood a desaprovechar el auténtico talento.

– Barry Brown

TAXI DRIVER

(1976)

En el primer largometraje de Scorsese, *¿Quién llama a mi puerta?*, el protagonista de la película, J. R. (Harvey Keitel), inicia su relación con «la Chica» (Zina Bethune) cuando, en el ferry de Staten Island, la ve ojear una revista de modas francesa en la que, como advierte, aparece una imagen de *Centauros del desierto (The Searchers)*. Acto seguido Harvey procede, por extenso y con un gran lujo de detalles, a describir a Zina la «épica de Wayne».

Cuando los italianos de *Malas calles* van al cine después de robar a los chicos de Scarsdale el dinero para petardos, lo que ven es *Centauros del desierto* (aunque no creo que en la vida real Scorsese fuese tan tolerante con las payasadas de Tony en el cine como parece serlo Charlie).

En la película *Scorpio Rising*, Kenneth Anger utilizó los sencillos de rock and roll de su propio tocadiscos como banda sonora, y eso mismo hizo Scorsese en *¿Quién llama a mi puerta?*, centrándose sobre todo en los sencillos de rhythm and blues y duduá de los años cincuenta. Y prescindió con actitud desafiante de la música del momento (esto es, la Invasión Británica), excepto por un grupo, claro, The Searchers.

Aparte de los detalles de homenaje a *Centauros del desierto*, otras referencias básicas a John Ford en la obra de Scorsese incluyen, en *¿Quién llama a mi puerta?*, la escena en que J. R. diserta con la Chica sobre el personaje de Liberty Balance interpretado por Lee Marvin.

Y, en la película *El tren de Bertha*, una producción épica de bajo presupuesto de Roger Corman, toda su concepción cinematográfica de los años treinta parece derivarse de *Las uvas de la ira*, de Ford. Por otra parte, del mismo modo que Bogdanovich en *La última película*, Spielberg en *Loca evasión* y Milius en *Dillinger* utilizan a Ben Johnson,

actor habitual de Ford, como personificación del ideal mítico de Ford, el joven Martin recurre a John Carradine, otro actor habitual de John Ford, en *El tren de Bertha*.

Tenemos asimismo las dos reelaboraciones del guion de *Centauros del desierto* escritas por Paul Schrader: *Taxi Driver*, dirigida por Martin Scorsese, y *Hardcore: Un mundo oculto*, dirigida por el propio Schrader. *Taxi Driver* no es un «*remake* parafraseado» de *Centauros del desierto* en el sentido en que *¿Qué me pasa, doctor?* sí es un *remake* parafraseado de *La fiera de mi niña* de Hawks, o *Vestida para matar*, de De Palma, sí es un *remake* parafraseado de *Psicosis*. Pero es casi lo máximo que uno puede acercarse a un *remake* parafraseado sin llegar a serlo del todo. El taxista Travis Bickle, protagonizado por Robert De Niro, es el Ethan Edwards interpretado por John Wayne.

En el libro *Martin Scorsese por Martin Scorsese*, el director aclaró: «Estaba pensando en el personaje de John Wayne en *Centauros del desierto*. Apenas habla […] No es de ninguna parte, porque acaba de combatir en una guerra en la que creía y ha perdido, pero lleva dentro de sí un gran amor que le han arrancado de cuajo. Se deja arrastrar, de modo que, durante la larga búsqueda de la chica, mata más bisontes de los necesarios, porque así les queda menos comida a los comanches. Pero en todo momento está decidido a encontrarla, como él dice: "Tan seguro como que la Tierra gira"».

La Betsy de Cybill Shepherd es Martha (la mujer a quien Ethan adora, pero que es inaccesible para él). La prostituta infantil Iris Steensma, interpretada por Jodie Foster, es la Debbie de Natalie Wood (la inocente en manos de salvajes a la que puede salvar). Y Sport, el chulo interpretado por Harvey Keitel, es el guerrero comanche Cicatriz, interpretado por Henry Brandon. En *¿Quién llama a mi puerta?*, Harvey Keitel habla a Zina largamente sobre el personaje de Cicatriz de Brandon: «Ese sí tenía malas pulgas, era peor de lo que podía llegar a ser jamás Wayne [eso es discutible], pero, claro, era el malo. En esa película salían muchos comanches con malas pulgas».

En la película de Ford, no es solo la chica la que ha de ser salvada; es su piel blanca y su ascendencia anglosajona lo que ha de vengarse,

después de la deshonra padecida a manos del salvaje de tez oscura Cicatriz, una deshonra tras la que no merece la pena vivir.

Pero para entender en profundidad la dualidad entre ambos filmes, hay que volver al guion de Paul Schrader y a su propósito original.

Taxi Driver cuenta la historia de un hombre solitario llamado Travis Bickle (interpretado por Robert De Niro). Es una de las muchas personas anónimas y aisladas, de esas que tanto abundan en las grandes ciudades de Estados Unidos. Hombres solitarios, que llevan vidas solitarias, sin familia ni amigos ni seres queridos.

Su única forma de expresión es un diario manuscrito en el que se abstrae continuamente y que nadie leerá jamás.

Al principio de la película, casi podría calificarse a Travis de «ingenuo indiferente». Pero parte del interés de la película estriba en ver cómo poco a poco va perdiendo la inocencia. Y lo que provoca miedo y a la vez emoción es contemplar a qué da paso esa inocencia perdida.

El comprensivo retrato que Paul Schrader y Martin Scorsese ofrecen de este individuo descontento describe su existencia día a día, semana a semana, mes a mes. Y, a medida que el filme nos arrastra a lo largo de la rutina de Travis, vemos lo jodidamente fácil que es para él incurrir en fantasías violentas, presuntas injusticias y una sed de acción que solo el derramamiento de sangre saciará. Vemos con qué facilidad Travis –solo y desamparado– se convierte, primero, en un desequilibrado, luego, en un chiflado y, por último, en una bomba de relojería sociopática.

Una de las razones por las que *Taxi Driver* genera una gran inquietud es que se filma desde la perspectiva de Travis Bickle. Y esta es la de un racista.

No se trata de un racista bocazas, como el personaje de Peter Boyle en *Joe, ciudadano americano*, ni como ese otro tipo de racista

cinematográfico, el paleto reaccionario y conflictivo en el que se especializó Don Stroud en aquella época.

Travis nunca expresa nada abiertamente racista sobre los ciudadanos negros de Nueva York con los que comparte las calles.

Nunca los llama «negratas».

Los personajes de *Malas calles* utilizan esos términos ofensivos. Como hace en la película el propio Scorsese en el papel del pasajero engañado por su esposa en el asiento de atrás del taxi de Travis, cuando divaga sobre lo que el disparo de un Magnum 44 puede hacer en el coño de su mujer.

Mago, interpretado por Peter Boyle, se refiere a los negros como «maumaus».

Pero la única vez en que Travis se refiere a los negros es cuando los califica de «morenos». Y defiende su imparcialidad como taxista diciendo: «Pero hay quienes ni siquiera admiten a los morenos. Yo no hago distinciones».

Sin embargo, la película deja claro que considera malévolos delincuentes a los hombres negros. Le repele el menor contacto con ellos. Hay que temerlos o, como mínimo, eludirlos. Y, como vemos la película desde el punto de vista de Travis, esa misma es nuestra actitud (por ejemplo, en el impresionante travelling en ángulo bajo del chulo negro, en la cafetería abierta las veinticuatro horas, que tamborilea en la mesa con el dedo). Parte de la inquietud que el espectador siente mientras contempla la película se desprende de la pregunta que se ve forzado a formularse.

«¿Es esta película –*Taxi Driver*– una película sobre un racista o es una película racista?»

La respuesta es, qué duda cabe, la primera. Y la razón por la que este filme es una obra maestra valiente es que se atreve a plantear esa pregunta al público, y luego le permite buscar su propia respuesta. A lo largo de los años, desde que escribió el guion, Paul Schrader ha aclarado en repetidas ocasiones que el racismo de Travis parte del hecho de que una persona pobre frustrada e impotente no tiende a desahogar su resentimiento en la clase poderosa, sino en la clase aún

más impotente situada por debajo de él. Y si bien en un contexto más amplio y político eso resulta cierto, no constituye la principal razón por la que Schrader presentó a Travis como un racista. La verdadera razón de la hostilidad de Travis hacia los negros es su correlación con el odio de Ethan Edwards hacia los comanches en *Centauros del desierto*. No obstante, la película de Scorsese, pese a su dureza, es una versión atenuada del texto nihilista original de Schrader. Porque, en el guion original de Schrader, todos los personajes a los que Travis mata al final son negros. El chulo interpretado por Harvey Keitel, Sport, era negro, como lo era el individuo que regentaba la casa de citas, papel que hacía Murray Moston en la película de Scorsese.

Según Schrader, los productores y Columbia Pictures le pidieron que el personaje de Sport fuera blanco en lugar de negro, porque los disturbios raciales de hacía unos años proyectaban aún una larga sombra. Y temían que, si se desataba una situación violenta en un cine, la película acabara retirada de las salas por motivos de seguridad pública. Como ocurrió, señaló Schrader, unos años después con *The Warriors. Los amos de la noche*, de Walter Hill.

De acuerdo, ¿es posible que una película provocadora como *Taxi Driver* despertara los recelos de Columbia?

Cómo no iba a serlo, si más de treinta años después Columbia Pictures tendría muchos recelos con respecto a una posible reacción ante *Django desencadenado*.

Pero ¿qué era exactamente lo que preocupaba a Columbia Pictures?

¿Un estallido de violencia entre clientes negros?

¿Por qué? ¿Porque la película podía incitar a la violencia, o porque los compradores de entradas negros, indignadísimos por el hecho de que el personaje del chulo lo interpretara un actor negro, organizaran disturbios en las salas llevados por la ira?

Si era así, ¿cómo no hubo disturbios por todo el país durante las proyecciones de *El justiciero de la ciudad*? En esa película, Charles Bronson se proponía matar a más actores negros que blancos.

La comparación con *The Warriors. Los amos de la noche*, en realidad, tampoco sirve. Ni el alboroto que se desarrolla en la pantalla durante

esa película ni Michael Beck fueron la causa de los incidentes violentos ocurridos en algunas de las salas donde la película se proyectó. Estos se debieron a que, como era una película sobre bandas, aparecieron miembros de bandas en algunas sesiones durante el fin de semana del estreno.

Taxi Driver podría haber dado pie a algún que otro artículo de opinión colérico en unos cuantos periódicos… pero ¿violencia real?

Teniendo en cuenta que en los años setenta no escaseó la delincuencia a manos de hombres negros en las pantallas de los cines o los televisores, el temor de los estudios y los productores a la posible reacción de hombres negros violentos e indignados no solo parece traído por los pelos, sino que huele a los retorcidos razonamientos de Travis Bickle.

Hablemos claro, pues: a Columbia Pictures no le importó ni lo más mínimo que todos aquellos infames delincuentes caribeños se confabularan, maquinaran y asesinaran en *Abismo*, pero ¿*Taxi Driver* era pasarse de la raya?

Se mire por donde se mire, el hecho de que Scorsese, los productores Michael y Julia Phillips y Columbia Pictures cambiasen el personaje del chulo Sport de negro a blanco fue una «concesión social».

Y, para ser sincero, la única razón por la que el filme sobrevive a una concesión de esa magnitud es la magnética interpretación de Harvey Keitel en el papel de Sport.

O sea, en serio, ¿*Taxi Driver* sin Harvey Keitel?

¿Qué saldría de ahí?

Uno asocia tanto a Keitel con la película que la película sin él resulta casi tan inconcebible como la película sin Robert De Niro.

Sin embargo, cuando los Phillips presentaron *Taxi Driver* a Columpia Pictures –por entonces el director elegido era Robert Mulligan–, el actor asignado al papel de Travis Bickle no era Robert De Niro, sino Jeff Bridges, después de haber obtenido una nominación al Óscar por *Un botín de 500.000 dólares* y una aclamada interpretación en el inesperado éxito de crítica *Aquel loco loco Oeste*.

Para ser justos diré que parece ser que Scorsese nunca concedió tanta

importancia como yo al cambio de raza de Sport de negro a blanco.

Estoy casi seguro de que en el entorno del que procedía Scorsese, si existía una posibilidad de que la película se retirase de las pantallas a causa de disturbios, no merecía la pena correr el riesgo. Además, Marty quería encontrar en la película un papel para Harvey Keitel y le resultó frustrante que no lo hubiese (en un principio ofreció a Harvey el papel del insinuante compañero de trabajo de Cybill Shepherd, pero el actor lo rechazó).

Por tanto, si el personaje del chulo pasaba a ser blanco y, gracias a eso, surgía un buen papel para Harvey Keitel, tanto mejor. Problema resuelto.

Sin embargo, Keitel forzó el lado engañoso de esa idea porque se empeñó en conocer a un chulo como el personaje en la vida real.

Sí, Harvey Keitel se empeñó en conocer a un chulo neoyorquino blanco real. Sin ser consciente de que el «Gran Chulo Blanco» era una creación cinematográfica mitológica. Con todo, se encomendó a Schrader que saliera a las calles de Nueva York en busca de un chulo blanco en el que Harvey pudiera basar su personaje. Huelga decir que, como no había ningún chulo blanco en Nueva York, Schrader no encontró ninguno. Comentó que de vez en cuando alguien decía: «Sí, creo haber oído hablar de uno que ronda a seis manzanas de aquí, pero yo nunca lo he visto». Si había allí un chulo blanco, aseguró Schrader, él no lo encontró. Así que Keitel se vio obligado a llevar a cabo todo su estudio sobre el personaje con un proxeneta negro.

Por tanto, admitiendo la idea de que *Taxi Driver* sin Robert De Niro o Harvey Keitel es inconcebible, concibamos lo inconcebible.

Imaginemos la famosa escena de *Taxi Driver* en la que Travis y Sport se conocen y el taxista se acerca al chulo para preguntarle por Iris («¡Esa zorra te la pondrá tan dura que te estallará!»).

Imaginemos la misma escena, pero con Jeff Bridges interpretando una versión menos urbana, más pueblerina, de Travis y con Max Julien, de *Goldy el Chulo*, en el papel de un Sport negro zalamero y locuaz. Sin duda, cuando Schrader imaginó por primera vez a Sport, se lo representó interpretado por un actor como Max Julien (Julien es tan

perfecto que Schrader podría haber creado a Sport pensando en él).

Un Sport vestido con trapos de colores vistosos, que luce un sombrero de fieltro afelpado violeta en miniatura, en equilibrio sobre un cabello afro corto, y, hablando de Jodie Foster, dice «¡te la pondrá tan dura que te estallará!».

¿El racismo subtextual de *Taxi Driver* pasa a convertirse en texto de este modo?

¿Y quién no podía tolerar eso?

¿Los espectadores negros?

¿No es más probable que fueran los blancos que financiaban la película los que se sintieron incómodos por las imágenes del guion original de Schrader? ¿Tan incómodos que, cuando les convino, utilizaron como pretexto el temor de que los hombres negros incurrieran en conductas violentas en las salas de cine con el fin de cambiar el color de piel del Sport de Schrader de negro a blanco?

Si tan grande era su temor, uno no puede por menos que preguntarse por qué Columbia Pictures quiso hacer ya de entrada el guion de Schrader para *Taxi Driver*.

Bueno, uno de los principales motivos fue que Schrader era uno de los guionistas más solicitados de la ciudad gracias al exorbitante precio que sacó a la Warner Bros. por su guion de *Yakuza*.

Además, también ayudó el hecho de que los tres productores del gran éxito *El golpe*, Michael y Julia Phillips, junto con Tony Bill (el productor superestrella), presentaran el material a Columbia. Pero lo que de verdad indujo a Columbia Pictures a dar luz verde al guion de Schrader (inicialmente con Robert Mulligan como director) no tenía nada que ver con sus alusiones literarias a *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, o a su parecido con el diario de Arthur Bremer, sino con la circunstancia de que era el reflejo en un espejo roto del drama de acción (y de otros dramas basados en la venganza, muy populares en aquellos tiempos) *El justiciero de la ciudad*, dirigido por Michael Winner y protagonizado por Charles Bronson.

Con influyentes clásicos como *Taxi Driver*, es fácil pensar en un mundo en el que siempre han existido y siempre estuvieron destinados

a existir.

Pero no es esa la forma en que un controvertido guion como *Taxi Driver* llega a producirse en unos importantes estudios de Hollywood. La verdad es que, si uno venera *Taxi Driver*, de Scorsese (como es mi caso), debe dar las gracias de su existencia a la película *El justiciero de la ciudad*, de Michael Winner.[31]

El drama *El justiciero de la ciudad*, con Charles Bronson, sobre un hombre que se toma la justicia por su mano en Nueva York, se estrenó en julio de 1974. El narrador del tráiler anunciaba de forma grandilocuente: «¡Esta es la historia de un hombre que decidió limpiar la ciudad más violenta del mundo!». En 1975, un año después de *El justiciero de la ciudad* y un año antes de *Taxi Driver*, los filmes basados en venganzas violentas empezarían a inundar los cines. William Margold, crítico titular de la revistucha de sexo *Hollywood Press*, puso al género (con cierta gracia) el nombre de «venganzamática».

Del mismo modo que Bronson iría tras atracadores de Nueva York por la muerte de su mujer y la violación de su hija en *El justiciero de la ciudad*, George Kennedy iría tras unos terroristas inspirados en la Baader-Meinhof europea por la muerte de su familia en *Víctimas del terrorismo*.

El sicario de la CIA interpretado por James Caan buscaría venganza contra su exsocio y mejor amigo Robert Duvall en *Los aristócratas del crimen*, de Sam Peckinpah (no una gran película de Peckinpah, pero con las magníficas últimas secuencias de acción de Peckinpah a cámara lenta).

El asesino a sueldo de élite protagonizado por Alain Delon mataría a todos los capos de la mafia responsables de la muerte de su mujer y de su hijo (víctimas de la explosión de una bomba puesta en el coche para liquidarlo a él) en *Tony Arzenta* (que yo vi en el Old Town Mall, con mi madre, en una sesión doble junto con *Los mercenarios de los diamantes*, una violenta película de Peter Fonda y Telly Savalas sobre un robo de diamantes en Sudáfrica).

Películas de cine de explotación sobre hombres llevados al límite, como *Nube de fuego* y *El hombre sin piedad*, atraerían los coches a los

autocines.

El personaje Carroll Jo Hummer, interpretado por Jan-Michael Vincent, metería al malo sexi de L. Q. Jones en un contenedor de basura y al volante de su camión, «la Mula Azul», atravesaría un gran rótulo de cristal en *Infierno en la carretera*.

El influyente clásico de acción de 1973 *Pisando fuerte*, de Phil Karlson, tendría dos secuelas en 1975. La oficial, de Bing Crosby Productions, titulada torpemente *Pisando fuerte 2*, incorporaba a un nuevo actor en el papel de Buford Pusser –sheriff y fascista en la vida real–, el excelente Bo Svenson (que haría suyo el papel), en sustitución del actor saliente Joe Don Baker. En la actualidad, *Pisando fuerte 2* no parece ya tan dura de ver, pero en su día disgustó a muchos la laxa clasificación de «Apta para todos los públicos» que recibió, cuando la película original se consideró rigurosamente como «No recomendada para menores de 17 años», con las correspondientes consecuencias.

El Buford Pusser original, Joe Don Baker, y el director original de *Pisando fuerte*, Phil Karlson, se reencontraron posteriormente, con el respaldo de la Paramount, en la jodidamente buena y jodidamente brutal *Con la misma moneda*, que sería la última película de Karlson, así como una de las últimas películas realizadas por los sensacionales autores de género incluidos por el crítico Andrew Sarris en la categoría de «lo esotérico expresivo». Los dos colegas más cercanos a Karlson en los setenta que aún dirigían películas de tiros –Robert Aldrich y Don Siegel– desearían haberse retirado con una película tan sólida como *Con la misma moneda*.

Estas películas aparecieron el año anterior al estreno de *Taxi Driver*.

El filme de Martin Scorsese vería la luz a principios de 1976.

Ese mismo año, más adelante, Peter Fonda intervendría en *Luchando por mis derechos* y Bo Svenson en *Explosión de violencia*.

Kris Kristofferson protagonizaría *Fuerza de vigilancia* y Jan-Michael Vincent libraría una guerra de un solo hombre contra esa fuerza en la misma película.

Timothy Bottoms y Stephen McHattie se enfrentarían a sheriffs sureños corruptos en *El vicio y el poder* y *Violando la ley*.

Y Margaux Hemingway iría tras su violador con un rifle de largo alcance en *Lápiz de labios* (que es como Stephen McHattie pondría fin a su conflicto en *Violando la ley*).

Y, si el narrador del tráiler de *El justiciero de la ciudad* estaba en lo cierto, y Charles Bronson limpió «¡la ciudad más violenta del mundo!», después correspondió a Franco Nero la tarea de limpiar la segunda ciudad más violenta del mundo –Roma– en *El ciudadano se rebela*. El narrador del tráiler de esa película declararía: «¡Franco Nero empuña el cañón de matar en *El ciudadano se rebela*! Si uno puede sobrevivir en estas calles… ¡puede sobrevivir en cualquier sitio!».

En febrero de 1976, Travis Bickle se sentiría en la obligación de rescatar a la niña prostituta de Nueva York Iris Steensma de la esclavitud sexual a la que la tiene sometida el chulo Sport en *Taxi Driver*. Al cabo de tres meses –en abril de 1976–, el hijo de Robert Mitchum, Jim Mitchum, en el papel de Big Jim Calhoun, viajaría a Los Ángeles para rescatar a su hermana (la guapa Karen Lamm) de la prostitución de Hollywood en *La oculta mano del crimen* (como el Jake Van Dorn de Schrader haría más tarde en su *Hardcore: Un mundo oculto*). El narrador del tráiler de *La oculta mano del crimen* preguntaba al público: «¿Qué haría usted si fuera su hermana?».

Cuando se estrenó *Taxi Driver*, tenía un pedigrí artístico superior al de cualquiera de las películas recién mencionadas. Ganó la Palma de Oro en el festival de cine de Cannes, obtuvo finalmente cuatro nominaciones a los Óscar y recibió excelentes reseñas por parte de los mejores críticos. Sin embargo, Columbia Pictures reveló su verdadera razón para hacer la película un año después, en 1977. Fue entonces cuando Columbia relanzó *Taxi Driver* como primera película de una sesión doble encabezada por una producción independiente del género «venganzamática» titulada *Motivos para matar* (frase promocional: «¡El granjero no se encoleriza… se desquita!». En la campaña publicitaria de Columbia Pictures, se insinuaba que la trama y la misión de *Motivos para matar* y *Taxi Driver* eran las mismas. Dos historias, sobre dos héroes, que se ven llevados al límite y que deciden hacer algo al respecto.

Así fue como vi *Taxi Driver* por primera vez, en una sesión doble antes de *Motivos para matar* en mi sala de reestreno favorita: el Carson Twin Cinema. Aunque me fascinó el anuncio de televisión de *Taxi Driver* que pusieron una y otra vez el año de su estreno, habría necesitado que me acompañara un adulto a ver la película, clasificada como «No recomendada para menores de diecisiete años». Y ese año eso no fue posible. Pero, en 1977 (yo tenía quince años), ya era lo bastante alto para aparentar más edad y entrar a ver yo solo muchas películas no aptas (sobre todo si las pasaban en el Carson Twin Cinema). Además, no fue hasta ese reestreno de 1977 junto con *Motivos para matar* cuando, por fin, ocurrió con *Taxi Driver* lo que tanto temían los productores y los estudios: se proyectó en numerosas pantallas de barrios negros, ante espectadores negros. El año anterior, durante su lanzamiento, la película no llegó, de hecho, a los mercados no principales: cines en barrios negros, salas con descuento, cines de reestreno o autocines.

Así que fue, en 1977, en el Carson Twin Cinema, proyectada ante un

público negro (excepto yo), junto con *Motivos para matar*, cuando vi por primera vez *Taxi Driver*.

¿Cuál fue nuestra respuesta?

A mí me encantó, a ellos les encantó y a nosotros, como público, nos encantó.

Pero puede afirmarse con toda certeza que no se vio como la subversión del drama de acción del justiciero que Schrader había concebido al escribir el guion. En aquella sala, con aquel público, en una sesión doble con aquella otra película, *Taxi Driver* se vio como una copia de *El justiciero de la ciudad*.

Sí, el protagonista estaba más chiflado que el tío de *El justiciero de la ciudad*, pero el tío de *El justiciero de la ciudad* estaba ya bastante chiflado. Y, en las dos películas, cuando el protagonista se enfrenta a los malos armado hasta los dientes, te pones de su lado.

Para la mayoría de los espectadores de cine de explotación, la primera mitad se alargaba demasiado. Pero, pese a su ritmo lento, no aburría. Y la razón por la que no se hacía pesada eran los momentos dispersos en que Scorsese reflejaba el ambiente callejero.

Nadie reflejó jamás el caos de la vida urbana callejera en el Nueva York en los años setenta como Scorsese en *Taxi Driver*, y el público rio al reconocer las situaciones. La violencia, la desesperación, lo grotesco y la comedia absurda nunca se habían representado antes con tanto vigor y precisión en una película de Hollywood. El filme generaba una sensación de realismo en la que entramos porque reconocimos su autenticidad.

La otra vez que percibí ese nivel de autenticidad entre el público del Carson Twin Cinema, y en la película que se proyectaba en la pantalla, fue durante *Goldy el Chulo*.

Antes del clímax del tiroteo, *Taxi Driver* tenía unas cuantas secciones que provocaban grandes reacciones entre el público.

Desde el mismísimo principio, el público pensaba que Travis era un puto chiflado. Lo encontraban ridículo y, a medida que avanzaba la película y más ridículo era su comportamiento, más gracioso lo encontraban. Sin embargo, no pensábamos que Travis solo fuese un

chiflado; pensábamos que Travis Bickle era un memo.

Las insípidas entradas en su diario arrancaban las carcajadas.

Cuando Betsy sale del cine porno y deja allí a Travis en la acera hablando solo, el público rompió a reír: «¿Qué coño te creías que iba a pasar, pedazo de capullo?».

Cuando vuelca el televisor y el aparato casi estalla: «¡Vaya idiota!».

Cuando va a la tienda de discos y compra el álbum de Kris Kristofferson para Betsy: «¿Lo compras para ella? Seguramente ya lo tiene».

Y, cuando Travis irrumpe en la oficina central de la campaña de Palantine y empieza a actuar como un loco, también nos tronchamos de risa. Sobre todo cuando ejecuta su pequeño combate cuerpo a cuerpo y Albert Brooks se aleja un kilómetro de un salto.

Durante la primera mitad de la película –para nosotros, los espectadores presentes en el Carson Twin Cinema–, aquello era una comedia sobre un tonto de remate que pierde cada vez más la chaveta a medida que la historia avanza.

No creo que durante su proyección en el Grand Palais, en el festival de cine de Cannes, *Taxi Driver* provocara tantas risas como aquel sábado por la tarde. Pero ese público negro que se reía de las bufonadas de Travis Bickle en *Taxi Driver* no era en cierto modo muy distinto de aquel moderno público blanco (en su mayoría) del Tiffany, en el Sunset Strip, que se reía del Joe de Peter Boyle en *Joe, ciudadano americano*.

Y después llegó el momento en que toda la sala se desternilló de risa: cuando sale un tío a pie por la calle despotricando y diciendo a gritos que va a matar a su mujer («¡La mato! ¡La mato! ¡Zorra asquerosa!»). Nos reímos de tal modo de él que nos desconectamos de la película durante los siguientes veinte minutos. Porque nos hacíamos reír unos a otros recordando la escena. Ese tío era tan gracioso que tuvimos que obligarnos a callar.

¿Qué tenía ese tío, el que «iba a matar a esa zorra», para arrancar tales risas del público? Muy sencillo, todos los presentes en la sala habían visto antes a ese tío. Yo había visto a ese tío. Y, cuando saliéramos del cine al centro comercial de Scottsdale, donde se

encontraba el Carson Twin Cinema, podíamos volver a ver a ese tío. Pero el verdadero motivo de nuestras risas es que nunca habíamos visto a ese tío en una película de Hollywood.

Sin embargo, las mayores risas se desataron en el mitin de Palantine. Scorsese, tras un corte, nos muestra a Travis enfocándole primero la mitad inferior del cuerpo entre la multitud. Luego la cámara sube, y aparece Travis sonriente como un maniaco, con un peinado a lo mohawk. Cuando vimos a Travis con la cabeza rapada de esa manera, todos nos partimos de risa. Y hablo de una risa descontrolada. Hablo de revolcarse por el pasillo de la risa: «¡Hay que ver, este puñetero tarado!». Fue un buen recordatorio de que, a pesar de que la película era cada vez más seria, seguíamos viendo el retrato de un idiota demente. Y no paramos de reírnos durante todo el chapucero intento de asesinato. En particular durante el plano cenital, mientras Travis huye del servicio secreto y tropieza con los transeúntes. Solo Dios sabe cuántas veces habré visto *Taxi Driver*, y, cada vez que aparece el corte de pelo a lo mohawk de Travis, oigo –en mi cabeza– la hilaridad del público en el Carson Twin Cinema.

En la primera mitad de *Taxi Driver*, solo se contaba la historia de un bobo que enloquecía, presentado en un muy auténtico ambiente callejero y de vida nocturna. El momento en que *Taxi Driver* deja de ser una comedia sobre un bobo es cuando la niña prostituta, Iris Steensma, sube al asiento trasero del taxi de Travis.

Travis, que permanece en silencio, observa por el retrovisor, mientras Sport la saca a tirones del taxi («¡Estate quieta, golfa de mierda!») y echa el billete de veinte dólares arrugado al asiento delantero («Y tú, taxista, olvida todo esto»).

Ese billete de veinte dólares arrugado era una imagen visual tan potente que impuso una repentina seriedad en un público que se había acostumbrado a reírse.

A partir de ahí, los espectadores no solo empezaron a tomarse en serio la película, sino también a Travis. Que coincide asimismo con el

momento en que Travis comienza a levantar pesas y a manejar armas y a prepararse en serio para Dios sabía qué.

Ese maldito billete de veinte dólares arrugado.

Desde el momento en que vimos el efecto que tenía en Travis, y supimos lo que representaba (el dinero que mantiene a la niña en las calles, los sobornos baratos que la retienen en su sitio, la única oportunidad fugaz de que Travis pudiera haberla salvado), supimos que –al final– la salvaría. En ese punto, una película que venía definiéndose por incidentes aleatorios de pronto se centraba. Súbitamente todos esos incidentes aleatorios ya no parecían tan aleatorios. Los productores querían que supiéramos quién era ese hombre antes de enviarlo a cumplir su imperiosa misión moral por un noble principio.

A partir de ahí la película empezó a desarrollarse como una auténtica película. Sin embargo, para ser sinceros, una película más auténtica que todo el cine al que estábamos acostumbrados.

Los personajes no eran los habituales buenos y malos del cine.

Travis estaba como una puta cabra.

Con todo, en este caso podía ser el hombre idóneo para el trabajo.

Cuando De Niro tiene su primera escena con Sport, el personaje de Keitel, no transcurre tal como acaso podríamos haber previsto. Para empezar, como señaló Pauline Kael, el chulo de Keitel resulta sorprendentemente simpático. Cuando bromea a costa de Travis, pillamos los chistes, aunque no así Travis, y nos reímos (a mi público le encantó el Sport de Keitel, como también el vendedor de armas interpretado por Steven Prince: «¿El Magnum? ¡Lo usan en África para matar elefantes!».

Un pequeño detalle que representa una gran diferencia es que Sport quiere que Travis sea un cliente satisfecho («Ande, diviértase, macho»). Sport no es un monstruo en una película de monstruos como las gárgolas en *Desenlace mortal*. Es un hombre de negocios.

Tampoco la Iris que Jodie Foster interpreta es un personaje normal del cine de explotación. De entrada, se la ve mucho más joven durante su comida con Travis que cuando lleva su indumentaria de prostituta callejera. Habla como una persona real (Niki, el personaje equivalente

en *Hardcore: Un mundo oculto*, entretiene y nos cae bien, pero siempre parece el personaje de una película). Pese a la vida que lleva, la Iris de Foster da una impresión de ingenuidad. Iris no está desahuciada; aún queda en ella algo que salvar.

Un cambio interesante por parte de Schrader en lo que se refiere a la sincronización entre *Taxi Driver* y *Centauros del desierto* es lo que empuja a Travis a emprender su misión moral para salvar a Iris, a diferencia de la misión de Ethan para salvar a Debbie.

Debbie nunca pide a Ethan o a Martin (Jeffrey Hunter) que emprendan ese largo viaje por ella. En cambio, Iris –en un fugaz momento de lucidez– sí lo hace. ¿Fue una suerte que, entre todos los taxis de Nueva York, fuese a montar en el de Travis? Una vez, en una entrevista que Dan Rather me hizo, mencioné que en los comienzos de mi carrera tuve suerte. Se rio de mí por usar la palabra «suerte», declarando: «Según algunos, lo que tú llamas "suerte" es lo que ocurre cuando la oportunidad y la preparación confluyen».

Bueno, acepto esa definición (aunque también creo en la definición de serendipia que Sidney Poitier dio: «Es cuando la Providencia baja y te besa en las dos mejillas»). Travis venía preparándose para una confrontación apocalíptica. Un cataclismo. Una hora de la verdad o, como diría el gran John Milius (*El gran miércoles*): un momento en el que Travis pueda sobresalir.

Y cuando Iris sube a su taxi, con la esperanza de huir, la preparación y la oportunidad confluyen para Travis. Queda obsesionado con ese encuentro, pero también el público. Incluso más que Travis, nosotros, los espectadores, sabemos que ese ha sido un momento fugaz. Sabemos que, cuando finalmente la aborde, ella se lo tomará a risa (como así es). Seguramente ni siquiera se acordará (como así ocurre). Insistirá en que todo está en orden y en que no hay nada de lo que preocuparse.

Pero… en el momento en que subió al asiento trasero del taxi de Travis, pedía clara e inequívocamente que alguien la salvara de esa gente.

Y, a partir de ahí, era ya solo una cuestión de tiempo que Travis cogiera todas sus armas y salvara a la «dulce Iris».

Y, en ese momento, es cuando *Taxi Driver* empieza a desarrollarse como *El justiciero de la ciudad*, como *La oculta mano del crimen*, como *Motivos para matar*.

Paul Schrader deja claro como el agua que está subvirtiendo el modelo de película en que se basa *El justiciero de la ciudad*. De hecho, Schrader hubiese ido mucho más lejos de lo que Scorsese finalmente fue con el enfrentamiento entre Travis y los chulos. Si Schrader hubiese dirigido la película, habría pintado de sangre rojo carmesí, de forma surrealista, las paredes del pasillo de la casa de citas, como en una película de samuráis de Kenji Misumi. Schrader siempre vio la última batalla de Travis como la «muerte con honor de un samurái», por eso decidió que Travis intentara suicidarse (pero no le quedaban balas en el arma). Por eso vio siempre el tiroteo del clímax como surrealismo al estilo japonés, en el que las manchas de pintura roja en las paredes constituyen una abstracción de la violencia. Aunque Martin entendió cuál era la intención de Paul, no se prestó a ello. Cuando le pregunté por qué no, replicó con humor: «Porque yo no soy Kon Ichikawa, por eso. Solo podía representar esa escena desde un mundo que conocía».[32]

Ahora bien, Scorsese también dijo a David Thompson: «Me quedé horrorizado por la forma en que los espectadores reaccionaron a la violencia [en *Taxi Driver*]. Ya antes me había sorprendido la reacción del público ante *Grupo salvaje*, que yo vi en una sala de proyección de la Warner Bros. con un amigo y que me encantó. Pero, al cabo de una semana, llevé a unos amigos a verla en un cine y fue como si la violencia se convirtiera en una prolongación del público y viceversa».

«¿Horrorizado?».

¿En serio?

¿Te quedaste «horrorizado»?

A ver, dejemos las cosas claras. Martin Scorsese (el director de *El tren de Bertha*, que estuvo a punto de dirigir *Yo escapé de la isla del Diablo*), alumno de Roger Corman, realiza uno de los clímax violentos más cinéticamente cargado de la historia del cine… ¿y se queda

«horrorizado» por el enardecimiento del público?[33]

No, ni por asomo.

Ese comentario es una de las chorradas que un director cualquiera diría a un David Thompson, o un Stephen Barber, o un Charles Champlin, o un Rex Reed, o una Rona Barrett, y ellos se lo dejarían pasar.

Pero el hecho de que Scorsese dijese que había quedado «horrorizado» por la reacción del público al clímax de *Taxi Driver* es la clase de chorrada que los directores de cine mascullan faltando a la verdad cuando han creado una secuencia en extremo violenta y controvertida y después un entrevistador los pone en la picota para exigirles una respuesta.

Nunca dicen: la violencia cinematográfica es divertida.

Nunca dicen: solo quería acabar la película con un estallido de acción.

Nunca dicen: quería conmocionar al público para que saliera de la complacencia de los tropos cinematográficos (eso podría decirlo Ken Russell, pero muy pocos de los directores que han pasado por este mundo tienen los huevos que tenía Ken Russell).

No, como Peckinpah antes que él, Scorsese tuvo que hacer malabarismos para describir de forma poco sincera como «horripilantes» esas magníficas y estimulantes escenas violentas que creó.

Ya he hablado de lo distinta que era *Taxi Driver* de las otras muestras del género «venganzamática» que pudieron verse durante ese año y el anterior. Sus personajes, su ambiente, su objetivo, la voz de su autor, sus aspiraciones literarias.

Pero lo que *Taxi Driver* tenía en común con *Coffy, Luchando por mis derechos, Nube de fuego, La oculta mano del crimen, Víctimas del terrorismo* y las otras películas de «venganzamática» que se proyectaron en las pantallas del Carson Twin Cinema era la forma en que avanzaba desde el principio hacia un estallido culminante y orgásmico de

violencia. Un estallido culminante que –en manos de Scorsese– es más rotundo y cinético que cualquier otra secuencia de tiroteo registrada jamás en una cinta.

¿Cuál era, pues, exactamente la parte de la reacción del público ante *Taxi Driver* que dejó «horrorizado» a Scorsese cuando la vio por primera vez durante su estreno?

Scorsese aclaró a Thompson: «Vi *Taxi Driver* una vez en un cine, una noche de estreno, y durante el tiroteo todo fueron gritos y chillidos. Cuando yo la rodé, no era mi intención que el público reaccionase con esa vehemencia: ¡SÍ, ADELANTE! ¡SALGAMOS Y MATEMOS!».

En fin, quizá los gritos y los chillidos de los espectadores se debían a que a lo largo de toda la película se los había dirigido hacia ese final y ese violento estallido. Y, en ese momento –en el clímax de la película–, reaccionaron como es propio de los espectadores de cine estadounidenses: gritando, chillando y aplaudiendo.

Y durante la noche del estreno de *Taxi Driver*, gran parte de esos gritos, chillidos, aullidos y hasta algunas risas tenían que ver con el hecho de que los espectadores saltaran de sus asientos ante los gráficos efectos sangrientos del tiroteo final.

Claro que el público se pone del lado de Travis. Está salvando a una niña de doce años a la que han puesto en las aceras de Nueva York a vender su coño impúber a cualquiera que pase por allí con veinticinco dólares en el bolsillo. Veinticinco dólares que ella ni siquiera puede quedarse.

Claro que el público se pone del lado de Travis para que salga vencedor en su batalla unipersonal contra esos miserables chulos, aunque él la haya iniciado.

Si no se espera de nosotros (más o menos) que nos pongamos del lado de Travis para que culmine su misión con éxito, ¿por qué presentar a Iris como una niña?

Si Iris tuviese diecinueve o veinte años, no cambiaría nada en la trama. Podría seguir siendo una joven descarriada a la que se le ha lavado el cerebro. Podría seguir teniendo ese mismo momento de lucidez. Podría seguir subiéndose al asiento trasero del taxi de Travis

con la esperanza de ser rescatada. Lo único que habría cambiado en la situación, por el hecho de no ser una niña, sería el imperativo moral de Travis y la percepción de esa misión por parte del público.

La estructura de la mayoría de las películas del género «venganzamática» consiste en encolerizar al público obligándolo a ver cómo dan por el culo al protagonista durante la primera mitad, y después, en las bobinas finales, llevarlo al clímax cuando el protagonista elimina a los cabrones culpables.

Scorsese imita esta estructura durante la primera mitad de *Taxi Driver*, pero, en los cuarenta minutos finales de la película –desde el punto de vista de la estructura–, *Taxi Driver* bien podría ser *La oculta mano del crimen*.

Scorsese nos la ha meneado de tal modo durante la primera mitad de *Taxi Driver* que, ahora que avanzamos hacia el clímax, yendo hacia donde venía adivinándose que iría, estamos impacientes por correrno s. Y cuando Travis le vuela los sesos a Murray Moston –que le salen por detrás de la cabeza y salpican la pared de la habitación de la casa de citas de Iris–, nos corremos.

Lo que me lleva a hacerle una pregunta retórica al maestro Scorsese: cuando uno dirige una de las escenas de acción más cinéticas y tremendamente violentas jamás incluidas en un filme producido por unos estudios… sin duda la catarsis violenta debía de ser uno de sus objetivos, ¿no?

¿Es Travis Bickle un personaje turbador e inquietante?

Desde luego.

Aun así, pese a que la película lo presenta como un loco de remate, ni Schrader, ni Scorsese, ni De Niro llegan al punto de condenar al personaje. Con lo que lo presentan más como el Paul Kersey interpretado por Charles Bronson en *El justiciero de la ciudad* que como el Joe Curran de Peter Boyle en *Joe, ciudadano americano*.

A diferencia del clímax de *Taxi Driver* –cuando Travis mata a los traficantes de sexo–, durante el clímax de *Joe, ciudadano americano* –cuando Joe liquida a los hippies en la comuna con armas automáticas–, el público no reacciona con entusiasmo.

Como escena de acción, no era nada extraordinario.

No pretendía ser cinética.

Y no estaba previsto que a los espectadores nos resultara catártica.

Su intención era causar horror y ser irónicamente trágica.

Y así reaccionó el público ante esa escena.

Además, *Joe, ciudadano americano* no busca ningún tipo de transacción social ni hace concesiones al público. Por el contrario, rehúye toda transacción o concesión. El excelente guionista de *Joe, ciudadano americano*, Norman Wexler, podría haber proporcionado algún trasfondo absurdo a Joe para que el público supiera a qué atenerse con ese complicado personaje principal. Pero Wexler no pretende explicar a Joe ni que Joe se explique a sí mismo.

Joe sencillamente es lo que es.

Incluso Paul Schrader –con relación a Travis Bickle– adorna el personaje con memeces como que Travis es veterano de Vietnam y cumplió allí un periodo de servicio durante la guerra.

Chorradas.

Travis no estuvo en Vietnam ni de coña.

El alcance de la paranoia de Travis con respecto a los hombres negros únicamente es creíble si estos son un otro con quien él ha tenido un contacto solo superficial.

¿Cómo cumple uno un periodo de servicio en Vietnam teniendo un contacto solo superficial con los negros? La respuesta es: imposible.

De acuerdo, pongamos que sirvió con negros en Vietnam, ¿significa eso que por fuerza han de caerle bien?

No, no necesariamente.

Pero no resulta convincente que los tema como Travis los teme.

En la película, los teme en tanto que otro. Si uno interviene en una guerra con seis o siete hombres negros (oficiales y soldados rasos), estos no serían el otro (a menos, quizá, que Travis hubiese pertenecido a la Policía Militar).

No tengo ningún problema con la engañosa pretensión de Travis en el filme.

La única prueba que se ofrece en la película del servicio militar de

Travis (ningún *flashback* de Vietnam) es lo que cuenta a Joe Spinell y su chaqueta.

¿Y qué? Travis se pasa toda la película demostrando al público que es un narrador poco fiable, totalmente delirante, y una y otra vez se presenta a los otros personajes de manera engañosa (en general, para obtener algo que desea en ese momento).

Compró la chaqueta en una tienda de excedentes militares.

Ante Thompson, Scorsese aclaró aún más sus intenciones con respecto al público cuando estaba rodando *Taxi Driver*: «La idea era crear una violenta catarsis, para que los espectadores dijeran: SÍ, MATA, y luego cayeran en la cuenta: OH, DIOS MÍO, NO».

De acuerdo, eso ya no es tan chorra.

Pero… si el objetivo era «OH, DIOS MÍO, NO», entonces se presenta a un hombre que se pasa todo el largometraje hablando de limpiar la escoria de la ciudad, y se demuestra luego que es a los hombres negros a quienes este considera la escoria de la ciudad. Después, en el clímax, este mata a un grupo de negros por deshonrar a una joven blanca y su propia ciudad (esto es, la sociedad blanca) lo convierte en héroe.

Eso el público lo habría visto como un OH, DIOS MÍO, NO.

Y eso habría sido *Centauros del desierto*.

MEDITACIONES DE CINE

¿Y si el director de *Taxi Driver* hubiese sido Brian De Palma en lugar de Scorsese?

> Brian De Palma me presentó a Paul Schrader. Fuimos en peregrinación a San Diego a ver a Manny Farber, el crítico. Yo quería que Paul hiciera para mí el guion de *El jugador*, de Dostoievski. Pero Brian se llevó a Paul a cenar, y se las ingeniaron para que yo no los encontrara. Cuando los localicé, pasadas tres horas, ya se habían sacado de la manga *Fascinación*. Sin embargo, Brian me dijo que Paul tenía un guion, *Taxi Driver*, que él no quería hacer o no podía hacer en aquel momento, y se preguntaba si yo estaría interesado en leerlo. Así que lo leí, y mi amiga [Sandy Weintraub] lo leyó y dijo que era sensacional: coincidimos en que esa era la clase de película que debíamos hacer.
>
> *Martin Scorsese por Martin Scorsese*
> MARTIN SCORSESE

Sí, así es, Brian De Palma fue, en efecto, el primer *movie brat* que leyó el guion de Paul Schrader y contempló la posibilidad de dirigirlo.

Según se cuenta, Brian De Palma y Paul Schrader iniciaron una cordial relación profesional cuando Schrader –crítico en el *Times*– escribió una reseña favorable de la última película de De Palma, *Hermanas.* Eso llevó al crítico Schrader a entrevistar al joven cineasta para su periódico. Durante la entrevista, los dos hombres siguieron congeniando, y Schrader anunció a De Palma que jugaba al ajedrez. Como De Palma también juega, se pusieron a ello. El hecho de que esos

dos estrategas profesionales iniciaran su relación enfrentándose ante un tablero de ajedrez resulta tan perfecto desde un punto de vista metafórico que, cabe pensar, bien podría tratarse de una leyenda creada para su imagen.

Mientras Schrader intenta comerse al alfil de su adversario, menciona de pasada que ha escrito un guion.

–¡Oh, no, otro no! –se lamenta De Palma.

–Solo comento, dado que estamos charlando, que una vez escribí un guion –lo tranquiliza Schrader.

El guion al que se refería era el primer borrador de *Taxi Driver*.

Y De Palma, pese a poner cara de hastío cuando ese crítico de cine habló de su guion, al final lo leyó. Y, consciente de que era un material excelente, estuvo tentado de llevarlo él mismo a la pantalla.

Años más tarde le quitaría importancia diciendo: «Me pareció más apropiado para Marty». Pero a veces admite la razón por la que no lo hizo. No consideró que fuera lo suficientemente comercial.

Hay que reconocer que es una razón bastante deprimente.

¿No era lo suficientemente comercial?

¿Y sí fue lo suficientemente comercial para Columbia Pictures?

¿Y sí fue lo suficientemente comercial para el director original, Robert Mulligan?

¿Y sí fue lo suficientemente comercial para el actor principal original de Mulligan, Jeff Bridges?

Y, después de ganar Ellen Burstyn el Óscar a la mejor actriz, ¿es lo suficientemente comercial para Scorsese?

Y, después de ganar el Óscar al mejor actor de reparto, ¿es lo suficientemente comercial para Robert De Niro?

Pero ¿no fue lo suficientemente comercial para Brian De Palma?

Para ser justos con el joven De Palma de esa época, hay que decir que lo que Brian buscaba era una película que llevara espectadores a las butacas de los cines. Su ultimísimo gran espectáculo de rock and roll para la Twentieth Century Fox, *El fantasma del Paraíso*, se pasaba en salas vacías en Nueva York.

No quería volver a experimentar la sensación de ver otra de sus

películas proyectada indiferentemente en una pantalla en un cine con escasa afluencia de público.

Así que la siguiente película que saliera a la luz debía ser un éxito.

Y, si bien está claro que se planteó hacer *Taxi Driver*, al final decidió encargar a Schrader el guion de un refrito de *Vértigo* titulado *Fascinación* que se sumaría a la personalidad de De Palma como «el nuevo Hitchcock». Así que, en 1976, De Palma no tuvo que elegir entre *Taxi Driver* y *Carrie*. Tuvo que elegir entre *Taxi Driver* y *Fascinación*. ¡Supongamos que Brian De Palma hace *Taxi Driver* en 1976, en lugar de *Fascinación*, y todavía hace *Carrie* más tarde ese año! O hace *Fascinación* y *Carrie*, pero retiene el guion de *Taxi Driver*, y lo filma en 1977 después de *Carrie*, en lugar de *La furia*.

Pero el hecho de que Brian De Palma se guiara por razones comerciales no quiere decir que fuera adivino. Fue *Taxi Driver* la película que acabó conectando con el público, y fue su lenta y exuberante *Fascinación* la que dejó indiferente al público.

La verdad es que *Fascinación* no es una mala película, aunque sí un poco aburrida. Y la interpretación de Cliff Robertson no despierta el menor interés, y menos tratándose de una película sobre una historia de amor condenada al fracaso. Robertson es casi tan sexi como el pulgar de un abuelo. Pero justo es reconocer que la extraordinaria actuación de Geneviève Bujold es mucho más inolvidable que el rechazo que Robertson produce. Y ella es el centro de, hasta ese momento –sin contar *Be Black Baby*–, la mejor escena de la filmografía de De Palma.

La secuencia en que Bujold, en un primer plano, se remonta hasta la edad de diecisiete años y recuerda lo que ocurrió realmente la noche del secuestro.

A pesar de todas mis dudas sobre *Fascinación* (la interpretación de Robertson, la falta de sentido del humor de la película), la historia de amor condenada al fracaso en torno a la que gira funciona más o menos. Como también lo hacen el impacto de la etérea fotografía de Vilmos Zsigmond y la opulenta y rítmica música de Bernard Herrmann. De modo que, cuando llega el clímax en el aeropuerto –mientras la

música de Herrmann parece arrojar a los protagonistas (Robertson y Bujold) uno hacia el otro–, es posible que estés sentado, de forma justificada, en el borde del asiento.

Y la melodramática historia de amor condenada al fracaso de Schrader –pese a carecer de sentido común– también funciona más o menos de una absurda manera al estilo de *Obsesión*.

Se trata inconfundiblemente de una película de Brian De Palma.

Pero debido a la absoluta ausencia de humor, es, digámoslo así, una mala película de Brian De Palma.

En términos generales, habría preferido que De Palma hubiese escrito él mismo el guion. Para ser un cineasta que no empezó como guionista, De Palma era un guionista más que aceptable. Al menos sabía escribir las películas de Brian De Palma mejor que Paul Schrader.

Resulta curioso que al principio De Palma considerase poco comercial el guion de *Taxi Driver* de Schrader. Porque el nicho de mercado que Columbia Pictures no tuvo después el menor problema en explotar fue el de película en la línea de *El justiciero de la ciudad*. El tráiler inducía a pensar en *El justiciero de la ciudad*, solo que con un personaje muchísimo más perturbado en el centro. Pero, desde luego, el tráiler no declama: «Esta es la historia de un tío que está como una puta regadera». Por el contrario, pinta una película de un hombre solitario en medio de la multitud, que, más que harto, se alza para hacerse oír.

Como *Billy, el Defensor*.

Como Joe Don Baker.

Como *Mr. Majestyk*.

En vista de que Columbia Pictures llevó a cabo un trabajo tan eficaz vendiendo *Taxi Driver* como una película del estilo de *El justiciero de la ciudad*, sobre un hombre que se toma la justicia por su mano, es curioso que a De Palma no se le ocurriera ese aspecto tras su primera lectura. Sobre todo porque imagino a De Palma, justo después de *Hermanas*, haciendo un trabajo notable con una película como *El justiciero de la ciudad*.

Esa era la clase de película comercial tras la que Brian iba (y que

encontró al leer *Carrie*).

En cambio, Marty, tan pronto como leyó el material de Schrader, lo tuvo claro. Marty dijo una vez a Paul: «Cuando Brian De Palma me dio una copia de *Taxi Driver* y nos presentó, casi tuve la sensación de que lo había escrito yo mismo. No es que yo fuera capaz de escribir así, pero lo sentía todo. Era como una puta quemazón bajo la piel; tenía que hacerla».

Aun así, resulta interesante plantearse lo cerca que estuvimos de tener un *Taxi Driver* dirigido por Brian De Palma y en qué se habría diferenciado exactamente esa película. Es decir, teniendo en cuenta que se habría basado en el mismo guion, ¿habría sido muy distinta?

Sumamente distinta, sospecho.

De hecho, si el director original de la película, Richard Mulligan (alias «Verano del 42»), hubiese filmado el guion de Schrader con Jeff Bridges en el papel de Travis, esa versión, creo, se habría aproximado más a la de Scorsese que si De Palma hubiese contado la misma historia (en 1978, Richard Mulligan haría su versión de una película de Scorsese, cuando adaptó la segunda novela de Richard Price, *Stony, sangre caliente*).

La principal diferencia que veo entre una versión dirigida por Scorsese del guion de Schrader y una versión dirigida por De Palma sería el punto de vista.

Dudo mucho que De Palma hubiese empatizado con Travis Bickle como Schrader y como Scorsese y De Niro. Con el filme realizado por Martin Scorsese, cuando ves *Taxi Driver*, te conviertes en Travis Bickle. Al margen de si empatizas o simpatizas o no con los rituales de la existencia de Travis, los observas. Y, al observarlos, logras comprenderlos. Y, cuando comprendes a ese hombre solitario, este deja de ser un monstruo, si es que en algún momento lo ha sido.

Scorsese, Schrader y De Niro te llevan a contemplar a un hombre… desde la perspectiva de ese hombre.

Especulando, diría que, cuando Brian De Palma leyó por primera vez el manuscrito de Schrader, no lo vio como el diario onírico en primera persona que Schrader tenía en mente. Estoy seguro de que la primera

reacción de De Palma debió de ser algo así: «Ah, magnífico, esto puede ser mi *Repulsión*».

Creo que De Palma habría observado a Travis de la misma forma que Polanski observa a Catherine Denueve en *Repulsión*. Un *Taxi Driver* de De Palma no habría guardado relación con *El justiciero de la ciudad*. Un *Taxi Driver* de De Palma no habría sido el estudio de un personaje en primera persona disfrazado de thriller justiciero. Nadie confundiría al Travis de De Palma con un personaje heroico. El *Taxi Driver* de De Palma no habría sido solo un thriller, habría sido un thriller político (más o menos lo que acabó siendo *Impacto*). De Palma se habría centrado en el elemento del asesinato político de la trama: la historia de Travis habría girado en torno a cómo un chiflado se convierte en asesino político. Desde la situación de desplazamiento de Travis en la sociedad hasta el momento en que concibe la gran idea de liquidar a Palantine, pasando por todo aquello que hace en el camino, hasta llegar al atentado de Bickle (con todo su esplendor mohawk) en el mitin al aire libre.

A diferencia del torpe fiasco que Scorsese escenifica, imagino a Brian rodándola –como la secuencia del baile en *Carrie*– a modo de uno de sus magníficos ballets a cámara lenta. Una escena de acción del frustrado atentado de Bickle, con música de Bernard Herrmann –que, sin duda, habría sido muy distinta del minimalista ruido de coche (gilipollas con un saxo)– que Herrmann endosó a Scorsese.[34]

Y como *Taxi Driver* es la película que habría hecho antes de rodar *Carrie*, basta con ver la secuencia del baile de *Carrie* completa para saber cómo De Palma habría organizado la escena del atentado frustrado en *Taxi Driver*.

¿Qué es la escena del cubo de sangre de cerdo más que la representación de un asesinato?

Carrie White y Tommy Ross ganan unas elecciones (rey y reina del baile).

Los candidatos victoriosos son llevados al escenario, donde les aplaude el entusiasta electorado.

Sin embargo, en medio de todos esos vítores, hay un individuo que

alberga un rencor imaginado contra la candidata femenina.

La Chris Hargenson, interpretada por Nancy Allen, rubia, con los labios pintados de rojo, cuyo deseo es asesinar a la candidata delante de sus electores en el momento de su gran triunfo.

Ese cubo lleno hasta el borde de sangre de cerdo, cayendo con todo su peso sobre la cara de Carrie White, equivale al momento en que los sesos de Kennedy salpican la cara Jackie.

Chris, la asesina, recluta a un ejército de voluntarios de ideas afines para que la ayuden a llevar a cabo esa conspiración (en particular su lugarteniente, la chica mala Norma, interpretada por P. J. Soles con su gorra de béisbol y su coleta). Junto con el grupo de chicos (el Billy Nolan de John Travolta y Freddy, el novio de Norma, interpretado por Michael Talbott), que son embaucados y manipulados por las asesinas para que colaboren.

Aparte de amañar todo el proceso electoral para que las asesinas se aseguren de que Carrie y Tommy ganarán.[35]

Incluso la sonriente Sue Snell (Amy Irving), la directora secreta de la campaña de Carrie, en compañía –y, sin embargo, a distancia– del entusiasta público, parece satisfecha de su creación mediática.

En el *Taxi Driver* de De Palma, imagino a la Betsy de Cybill Shepherd (si se hubiese hecho después de *Carrie*, un excelente papel tanto para Nancy Allen como para Amy Irving) agrandada hasta convertirse casi en coprotagonista. No me sorprendería que De Palma hubiese prescindido de la exigencia de Schrader y Scorsese –que todas las escenas de la película se hiciesen desde la perspectiva de Travis– a fin de presentar unas cuantas escenas desde la perspectiva de Betsy. Tal vez incluso es Betsy quien previamente descubre el plan de Travis, y, gracias a ella, el atentado se frustra. No quiero dar a entender que estas ideas banalizadas en relación con Betsy representaran una mejora con respecto a la película hecha por Scorsese. Pero ¿la misma película realizada de una manera más hitchcockiana? Imagino esos cambios introducidos en el guion.

El otro cambio en una versión de De Palma con respecto a la versión de Scorsese habría sido todo el enfoque de *Centauros del desierto*.

Cuando Paul Schrader escribe su *remake* temático de *Centauros del desierto* y tiene la suerte de encontrarse con Scorsese como director, no solo se encuentra con un intérprete, sino también con un cómplice. Dios, pero si Marty hasta incluye en *Malas calles* unas imágenes de la puta *Centauros del desierto*. Cuando Schrader habla a Marty de la dualidad entre Ethan Edwards y Travis Bickle, Scorsese no necesita sutilezas; él mismo cuenta a Paul la historia de comanches y bisontes.

Creo que se puede suponer, sin temor a equivocarse, que a De Palma no lo entusiasmaban tanto como a Scorsese ni John Ford ni *Centauros del desierto*. Y no creo que Brian se hubiese apoyado tanto como Marty en las similitudes entre las dos películas. Me parece oír cómo le dice a Schrader, después de escuchar cómo Paul, por enésima vez, hace referencia a la película épica de Ford: «Mira, Paul, puede que el guion que has escrito esté basado en *Centauros del desierto*; pero la película que yo voy a hacer será *Repulsión*».

Siguiente gran pregunta: si Brian De Palma hubiese rodado *Taxi Driver*, ¿quién habría hecho el papel de Travis Bickle?

Y, alto ahí: no nos precipitemos y pensemos que habría sido Robert De Niro solo por la anterior colaboración entre ambos.

Pese a que Brian y Robert iniciaron sus carreras juntos, no volverían a reunirse en una película hasta *Los intocables* en los años ochenta.

Siempre supuse que debían de haber tenido un desencuentro.

Sin embargo, hace poco pregunté a De Niro sobre sus colaboraciones con De Palma en los tiempos de *Saludos* y *Hola, mamá*, y el actor recordaba al director con afecto. «Fue siempre un placer trabajar con Brian; era un excelente público y sabía lo que quería». Pregunté, a continuación, si se había producido un desencuentro entre ambos. Y De Niro negó tajantemente que hubiese habido el menor resentimiento entre ellos. «No –aclaró–. Cuando los dos coincidíamos en la ciudad [durante los años setenta], quedábamos y nos tomábamos un café y nos poníamos al día».

Le pregunté por qué no trabajaban más juntos, y De Niro me contestó: «Bueno, Brian se convirtió en un director bastante importante. Y él hacía sus cosas y yo las mías». Y es cierto que, si uno piensa en las

películas que De Palma hizo en los setenta, en ninguna de ellas se echa en falta a De Niro. Solo cuando llegó el personaje Jack Terry en *Impacto* se presentó un papel idóneo para Robert De Niro.

Pero ¿y *Taxi Driver*?

Bueno, recordemos que Robert De Niro no estaba incorporado en el lote inicial de *Taxi Driver*. La película pertenecía ya a Columbia Pictures, donde se había decidido que Jeff Bridges sería el protagonista, y los Phillips y Tony Bill, los productores. Scorsese quería a De Niro para el papel, pero los estudios consideraban que aún no era una estrella lo bastante importante. Pero estaba interpretando el papel de joven Vito Corleone en la inminente continuación de *El padrino*, de Francis Ford Coppola. Por tanto, según Schrader, prefirieron no rodar con Jeff Bridges (lo que implicaba decir adiós al productor superestrella Tony Bill) y esperar a que llegara a las pantallas *El padrino. Parte II* con la esperanza de que el prestigio de De Niro aumentase. Y bien, eso dio resultado: Robert De Niro obtuvo el Óscar al mejor actor de reparto por su papel como Vito Corleone. Pero entonces Scorsese se encontró con otro problema: De Niro tenía contrato para interpretar uno de los dos papeles protagonistas en la película épica italiana de Bernardo Bertolucci *Novecento*. Y Marty no tuvo más remedio que esperar de brazos cruzados, al parecer una puta eternidad, a que Bertolucci terminara su gran obra.

Así de convencidos estaban Marty y Paul de que Robert era el actor idóneo para el papel de Travis.

No obstante, imagino a Brian De Palma muy contento con una película aprobada por Columbia Pictures, producida por los tres productores de *El golpe* y protagonizada por Jeff Bridges. No me imagino a De Palma esperando un año a Bobby. E incluso, si Bridges se apeaba, admito que Jan-Michael Vincent habría interpretado un Travis Bickle eficaz para De Palma.

Pero he aquí la pregunta de los seiscientos cuarenta mil dólares: ¿y lo de cambiar a Sport de raza, pasándolo de negro a blanco?

Sé que estoy dándole mucha importancia a este detalle, porque para mí la tiene. Todo el debate entre responsabilidad social, concesión

social e integridad puede reducirse a esa decisión.

Como ya he dicho antes, no creo que Scorsese concediese tanta importancia al cambio de raza del personaje. Y, según parece, los productores y los estudios intimidaron debidamente al director planteándole la peor perspectiva posible: altercados por parte del público negro. Y, en todo caso, como ya he mencionado, Scorsese buscaba un buen papel para Harvey Keitel.

Pero Brian De Palma no se habría esforzado mucho para incluir a Harvey Keitel en la película.

¿Habría tenido que enfrentarse a las mismas presiones impuestas a Martin Scorsese?

Sin duda.

Aun así, con un Travis Bickle menos propicio y más del estilo de *Repulsión*, las cosas podrían haberse desarrollado de manera distinta. El tío es un puto loco. Un loco puede matar a cualquiera. Además, todo hay que decirlo, si el director que realizó *Be Black Baby* hubiera considerado que el guion debía quedarse tal como estaba, estoy casi seguro de que De Palma habría tenido más posibilidades de salirse con la suya.

ROLLING THUNDER (EL EX-PRESO DE COREA)
(1977)

Rolling Thunder, de John Flynn, cuenta la historia del mayor de las Fuerzas Aéreas Charles Rane (William Devane), que, durante la guerra de Vietnam, fue derribado sobre Hanói. Estuvo prisionero siete años en lo que un personaje describe como «el infierno de Hanói». El principio de la película se sitúa en 1973, año en que por fin ponen en libertad al prisionero de guerra. Cuando el mayor Rane baja del avión en San Antonio, Texas, junto con otros cautivos, incluido su compañero el sargento Johnny Vohden (Tommy Lee Jones), lo reciben con honores de héroe, lo que incluye entusiastas fans, altos mandos del ejército con uniforme de gala y hasta la banda de música del instituto (una de las primeras imágenes de la película). Además, entre la multitud enfervorizada se encuentran la esposa a la que dejó siete años atrás, Janet (Lisa Richards), y su hijo de nueve años, Mark (Jordan Gerler).

Charlie Rane entra en escena de manera no muy diferente a como lo hace, según la descripción de Martin Scorsese, el Ethan Edwards interpretado por John Wayne en *Centauros del desierto*. Regresa a casa tras una guerra en la que ha combatido y que ha perdido, circunstancia que ha dejado heridas incurables en su humanidad. Como lo describió Scorsese: «Lleva dentro de sí un gran amor que le han arrancado de cuajo».

La imagen romántica que probablemente Ethan Edwards concibió sobre Martha, la esposa de su hermano, durante sus sangrientos conflictos se parece, sin duda, a la imagen romántica que Charlie concibió sobre su propia mujer durante el cautiverio.

Tiene su gracia comparar a los dos personajes, porque, en *Centauros del desierto*, Ethan Edwards es mucho más consciente de sí mismo que Charlie. Puede que Ethan codicie a la mujer de su hermano (cuando

llega después de la masacre, es el nombre de ella, «¡Martha!», no el de su hermano, el que, en su estado de pánico, pronuncia a gritos), pero nunca la haría suya. Es poco probable que hiciera eso a ningún otro hombre, y menos a su hermano (o quizá debería decir «a otro hombre blanco», ya que, según parece, Debbie lleva varios años casada con Cicatriz). Pero más importante para el sentido de la disciplina de Ethan es el hecho de que sabe que él no le conviene a Martha. Es conocedor de su propia incapacidad para reunir el amor y la fortaleza necesarios para ser un padre y un marido afectuoso.

Cuando Charlie vuelve a casa para reanudar la vida en el punto en el que la dejó, no es lo bastante consciente de sí mismo para saber que no existe la menor posibilidad. Después de siete años de cautiverio, Charlie no es el mismo hombre del que se despidieron su mujer y su hijo de dos años en un aeródromo militar.

Ahora es indiferente, insensible y estoico hasta el extremo de no hallarse entre los vivos. No puede dormir con su mujer en su dormitorio, y opta por instalarse en un cobertizo para herramientas en el jardín trasero de la casa, una réplica de su celda en el campo de prisioneros. Su hijo no lo recuerda, y, pese a los esfuerzos de Charlie, el niño se siente incómodo en esa situación y rechaza los intentos de acercamiento de su padre.

Cuando la familia llega a casa la primera noche, tras el regreso de Charlie, su mujer y él se acomodan en el salón para compartir su primer rato a solas desde hace siete años.

Janet confiesa:

–He estado con otro hombre.

Charlie, en realidad sin juzgarla, le dice serenamente:

–Todos [refiriéndose a sus compañeros, los prisioneros de guerra] lo sabíamos. No podía ser de otra manera.

En todo caso, Janet no ha terminado con sus devastadoras revelaciones. Admite que se ha enamorado de un policía local de tráfico llamado Cliff (Lawrason Driscoll), que le ha pedido que se case con él, y ella ha aceptado.

Charlie reacciona con frialdad:

–No quiero seguir escuchándote.

Lo que la deja mortalmente helada mucho antes de que a ella le llegue su destino final.

Ahora bien, si Charlie pudiera desprenderse de la fantasiosa noción de vuelta a casa que ha albergado en su cabeza durante siete años, vería con toda claridad que él –como Ethan Edwards– es física y emocionalmente incapaz de ser el marido y el padre afectuoso que Cliff sería.

Otra comparación entre la película de John Flynn y la de John Ford es el sentido de ritual comunitario planteado en ambas. Puede que Charlie sea un desconocido para su familia, pero para los habitantes de San Antonio es un héroe. Los vecinos de San Antonio no parecen vivir de manera en absoluto conflictiva la guerra de Vietnam. Ni lo han olvidado a él mientras ha permanecido ausente. Durante siete años, ha habido un letrero en el parque de la ciudad donde se leía: «Manda una carta a Hanói. Poned en libertad al mayor Charles Rane». Como acto local de solidaridad simbólica, una belleza texana, la camarera Linda Forchet (interpretada por la magnífica Linda Haynes), ha llevado puesto el brazalete de identificación de Charlie durante todo su periodo de cautividad. En atención al servicio prestado por Charlie a su país y a su comunidad, un concesionario de coches de la ciudad obsequia al mayor Rane con un Cadillac descapotable de color rojo manzana acaramelada, nuevo y descomunal. Y, en un acto de compensación simbólica por su sacrificio, unos grandes almacenes locales le regalan dos mil quinientos cincuenta y cinco dólares de plata, uno por cada día de cautiverio (y uno más para darle buena suerte).

Para los habitantes de San Antonio, no es solo un héroe, sino también una celebridad local. Cada vez que Charlie entra en un bar, el camarero lo invita a una copa. Linda Forchet se describe como una «fan» de Charlie Rane, término que tiene que explicar a Charlie.

La amarga ironía es que, mientras que su comunidad lo acepta y hasta lo venera, su propia familia lo rechaza. En casa no consigue arrancar una sonrisa a su hijo, y su mujer se siente tan culpable que no puede siquiera mirarlo sin echarse a llorar.

Estos treinta minutos iniciales son un estudio fascinante y muy minucioso del personaje; nosotros, los espectadores, no solo simpatizamos con Charlie Rane, sino que, en realidad, lo comprendemos. Según parece, mejor que cualquiera de los otros personajes de la película. Es una representación mucho más profunda de las víctimas de la guerra que la contrita película *El regreso*, con su figura de un Jesús hippy y parapléjico que nos cuenta las cosas como son.

De pronto, una tarde, Charlie llega con su descomunal Cadillac al camino de acceso de su casa. Y, en cuanto cruza la puerta, alguien le hinca el cañón de un arma a un lado de la cabeza y lo obliga a entrar de un empujón.

Entran en escena los Chicos de Acuña.

Los Chicos de Acuña son cuatro canallas de Texas (dos blancos y dos mexicanos, aunque solo los blancos tienen diálogo digno de consideración) que se han metido en la casa del mayor Rane para robarle los dos mil quinientos cincuenta y seis dólares de plata. Como no los han encontrado cuando no había nadie en la casa, esperan a que el mayor llegue para forzarlo a entregárselos. El cabecilla de los Chicos de Acuña es un vaquero anónimo abotargado, sudoroso y repulsivo con unas botas elegantes, interpretado a la perfección por el mismísimo «Rosco Coltrane»: James Best.

Best exige los dólares de plata e informa a Charlie de que están dispuestos a torturarlo para conseguirlo. Lo que no prevén es la capacidad de Charlie para soportar la tortura después de siete años soportándola.

Los vietnamitas sabían que, si conseguían que el mayor Rane renegara de su propio país, sería solo cuestión de tiempo que los otros prisioneros siguieran su ejemplo. Pero, a pesar de sus enormes esfuerzos, nunca lograron doblegar a Charlie. Así que, después de siete años de tortura a manos de sus captores comunistas, cuando este grupo de tarados texanos se presenta de repente exigiendo información, Charlie no habla.

La única diferencia es que los vietcongs, si bien puede que fueran

unos torturadores más diestros que esos canallas, no querían matar a Charlie Rane; querían doblegarlo.

En cierto modo, si lo mataban, Charlie ganaba.

Si mataban al oficial al mando estadounidense, ninguno de los demás soldados se doblegaría. Era una victoria propagandística, importante para el enemigo. En cambio, a los Chicos de Acuña les trae sin cuidado si Charlie muere: es bastante obvio que el plan es, desde el principio, matarlo en cuanto echen mano a esos dólares. Así que, por pura frustración frente al desafío estoico que Charlie plantea ante esa violencia amateur, le meten la mano en la trituradora de basura del fregadero y se la destrozan.

En ese momento llegan a casa su mujer y su hijo, y Mark, en un esfuerzo por salvar a su padre (un momento significativo tanto para Charlie como para nosotros), dice a los muy cabrones dónde está el dinero.

A continuación, en una demostración de gratitud simbólica propia de los Chicos de Acuña, matan –a modo de ejecución– a Janet y Mark, y después también a Charlie… o eso creen.

De aquí hasta el final, el mayor Charles Rane, ahora armado con un gancho puntiagudo y afilado allí donde antes tenía la mano triturada, al volante de su descomunal Cadillac rojo descapotable, con el maletero lleno de armas, acompañado por la camarera Linda Forchet, con su pelo rubio ceniza, recorre México, tras los pasos de los Chicos de Acuña, en lo que mi personaje la Novia describiría como «una rabiosa búsqueda de venganza».

La primera vez que vi *Rolling Thunder* con mi madre y su novio Marco en 1977, la noche del estreno de la película en Los Ángeles, en una sesión doble con *Operación dragón*, ¡flipé!

¿Qué tenía la película para que me molara tanto?

Bueno, a esa edad, las películas del género «venganzamática», con potentes clímax de paredes ensangrentadas, coincidían con mi idea de pasárselo bien en el cine.

Rolling Thunder me gustó tanto que, mucho antes de estar disponible la cinta en Vestron Home Video, la seguí –durante un periodo de diez años– por toda la ciudad de Los Ángeles, siempre que la ponían y allí donde la pusieran (antes de la llegada del vídeo casero, los cinéfilos hacíamos esas cosas). Lo cual empezó a ser relativamente fácil en cuanto dispuse de un coche y supe conducir. Pero antes de saber conducir o de tener coche, me desplazaba en autobús, en trayectos que duraban horas, hasta barrios no muy seguros, para ver *Rolling Thunder* proyectada en algunas salas francamente peculiares. Algunas de las más memorables fueron el Orpheum Theatre, un cine del centro de Los Ángeles, precioso aunque en estado ruinoso, en una cinta de 35 mm con subtítulos en español, la primera película de una doble sesión con *Hooper, el increíble* con Burt Reynolds. Y el Palace Theatre de Long Beach (que no era lo que se dice un «palacio») en una sesión triple con *Aullidos*, de Joe Dante, y *Los valientes visten de negro*, de Chuck Norris.

Al principio, mientras perseguía a Charlie Rane y su garfio en lugar de mano por toda la ciudad de Los Ángeles, fui a cines de barrio y a salas de reestreno. Pero, más adelante, en los ochenta, *Rolling Thunder* empezó a presentarse como parte de programas sobre Vietnam en muchos y muy variados cines de repertorio, lo que me llevó a asistir a proyecciones de la película de John Flynn en el Nuart (en West Los Ángeles), el New Beverly (en Beverly con La Brea), el Vista (en la esquina de Hollywood Boulevard con Sunset) y el Rialto (en Pasadena), en sesiones dobles con películas como *La patrulla*, *Nieve que quema* y hasta *Apocalypse Now* (una noche bastante larga en el cine).

¿Fue, así pues, solo el espectáculo de la violencia explícita representada mediante potentes imágenes la razón por la que me gustó tanto la película de Flynn?

Bueno… en aquella primera sesión, sí.

Sin embargo, después de verla unas cuantas veces, empecé a tener una comprensión más profunda de la película. De hecho, más profunda de la que había tenido de cualquier película hasta entonces.

Durante la promoción de mi primer libro, la novelización de *Érase una vez en… Hollywood*, salí en un divertido podcast titulado *3 Books*

with Neil Pasricha. La idea del programa era que Neil conversara con un autor sobre tres libros que hubieran tenido una influencia en su formación. No se trataba necesariamente de sus tres libros preferidos, sino de tres libros que hubiesen influido en él, por lo general en una primera etapa de su vida. Uno de los libros que elegí fue *Semi-Tough*, de Dan Jenkins (a día de hoy el libro más divertido que he leído).

Detallé a Neil que una de las cosas que más me atraparon (lo leí a los quince o dieciséis años) fue que Jenkins escribió todo el libro como si su personaje principal, Billy Clyde Puckett, hablara a una grabadora. Yo ya había leído relatos en primera persona; pero nunca nada tan informal, o inmediato, o natural, o divertido.

Recuerdo que pensé: «¿Se puede escribir un libro así? Si se puede escribir un libro así, ¿sería yo capaz de escribir un libro?».

Ante eso, Neil (bendito sea) dijo:

–Ahhh, ese es el libro que te autorizó a ser escritor.

Y no se equivocó, así es.

Pues bien, *Rolling Thunder* fue la película que me autorizó a ser crítico. Fue la primera vez que analicé una película.

Con el filme de John Flynn y la interpretación de William Devane, fue la primera vez que examiné el personaje de una película más allá de lo que aparecía en la pantalla. En Charlie Rane percibí una profundidad y una tridimensionalidad que se ponían más de manifiesto cuanto más veía la película. Charlie Rane fue el primer personaje cinematográfico que analicé después de ver el largometraje.

Lo que solía afirmar sobre *Rolling Thunder* era que se trataba de la mejor combinación de un estudio de personaje y una película de acción jamás realizada.

Y sigue siéndolo.

La película también me llevó a ser un defensor de su director, John Flynn. Al menos de las tres películas de acción que hizo consecutivamente en los setenta: *La organización criminal*, *Rolling Thunder* y *Desafío*. Daba la impresión de que todos los críticos enrollados tenían su

cineasta especial que defender, y Flynn era el mío.

Tanto es así que a los diecinueve años traté de ponerme en contacto con él para entrevistarlo.

¿Cómo lo conseguí?

Muy sencillo –aunque no resultó fácil–, busqué a todos los «John Flynn» de la guía telefónica, los llamé uno por uno y pregunté: «¿Es usted John Flynn?». Si contestaban que sí, yo añadía: «¿El John Flynn que dirigió *Rolling Thunder*?».

Hasta que al final uno contestó: «Sí, ¿quién habla?».

¡Guau! ¡Es él; joder, es él!

Nunca había hablado con un director de cine. Y nada menos que con el director de una de mis películas preferidas. Así que me presenté y le dije que estaba escribiendo un libro sobre directores de cine, y que si podíamos quedar para entrevistarlo sobre su carrera. Y él accedió, y acordamos una hora, y me invitó a pasarme por su casa y hacer la entrevista.

¡La hostia, voy a ver cómo es la casa de un director de cine!

Cuando nos sentamos en su salón para la entrevista, me sirvió una copa de vino tinto y puso en su tocadiscos la banda sonora de *El clan de los sicilianos*, de Morricone, y empecé a hacerle mis preguntas y a poner a prueba mis teorías sobre *Rolling Thunder*.[36]

Flynn me contó la historia del propio proyecto. Paul Schrader escribió *Rolling Thunder* después de su primer guion, *Taxi Driver*, y antes de *Yakuza*, y los tres guiones juntos formaban una interesante trilogía para ese joven guionista.

Más allá del hecho de que son buenas películas, también tienen en común complejos protagonistas masculinos schraderescos como elementos centrales, y los tres guiones terminan con una violenta catarsis con paredes manchadas de sangre al estilo de Peckinpah (algo que en los tres largometrajes se logra de manera espectacular).

El guion de *Yakuza* toma la película sobre la yakuza de los Daiei Studios japoneses y la desarrolla casi igual, sin más que adaptarla para el consumo del público occidental.

Pero tanto *Taxi Driver* como *Rolling Thunder* se inspiran en

subgéneros populares del momento (películas de justicieros y «venganzamática»), parecen ser una más del género en cuestión, pero, en realidad, ofrecen una despiadada crítica del género, como una imagen vista en un espejo roto.

Rolling Thunder se vendió a Lawrence Gordon, que era el jefe de producción de American-International Pictures, después de la prominente venta del guion de *Yakuza* a la Warner Bros.

El guionista presentó el texto de *Rolling Thunder* con la idea de que esa sería su primera película como director. Y no cabe la menor duda al respecto, porque, sobre todo en la primera parte, las instrucciones de dirección están plasmadas en gran medida en el papel, y debo añadir que son unas excelentes instrucciones. Si la rodara yo, haría la primera parte exactamente como Schrader propone en el guion. Sin embargo, en American-International Pictures nadie estaba dispuesto a respaldar la opción de que Paul se pusiera detrás de la cámara para un guion tan destacado. John Milius me contó que Paul lo escribió pensando en él como director. Yo estoy convencido de que Paul lo escribió para sí mismo, pero, en cuanto se descartó esa opción, y como Milius acababa de dirigir su primer largometraje, *Dillinger*, para Lawrence Gordon y American-International Pictures, imagino a Paul pensando que el Gran John era un buen candidato para convertir el contundente guion en una película de éxito.

Y tenía razón, creo yo; Milius habría sido ideal.

Al menos él habría rodado el guion de Schrader, porque le encantaba, como me dijo el propio Milius.

–Vaya un excelente guion, lleno de magníficos detalles.

Sin embargo, John no quiso hacer la película.

Pregunté:

–¿Por qué no?

–No lo sé –contestó Milius–. Supongo que por entonces no me apetecía hacer algo tan oscuro.

Así las cosas, en American-International Pictures cobró forma una posibilidad verdaderamente interesante. En una entrevista, George Romero contó que, allá por 1974, estaba previsto que la película se

hiciese con él de director como parte del lote. Romero señaló: «Schrader era el no va más en la ciudad por la venta del guion de *Yakuza*, y Joe Don Baker era el no va más por *Pisando fuerte*. Y yo era el no va más por *La noche de los muertos vivientes*. Así que American-International Pictures tenía ya previsto un acuerdo con esos tres elementos principales como parte del lote. Después se estrenó *Yakuza*, y pinchó. Después se estrenó *Alfileres de oro* (una película de Joe Don Baker con Jim Kelly), y pinchó. Y el acuerdo se fue al traste».

El guion rondó por American-International Pictures, a modo de un espinoso asunto pendiente, hasta que Lawrence Gordon dejó la empresa para convertirse en productor independiente y se lo llevó. Porque, como Flynn dijo: «Ese era el guion preferido de Larry de sus tiempos en American-International Pictures. Estaba decidido a que fuera uno de sus primeros proyectos como productor».

Gordon cogió el proyecto y lo presentó a la Twentieth Century Fox.

Como Gordon había hecho antes *El luchador* con Walter Hill, ofreció la película a John Flynn, amigo de Hill y director de *La organización criminal*.

Flynn aceptó y empezaron a buscar a su mayor Charles Rane. Al leer el guion original de Schrader, se cae por su propio peso que el papel de Rane se había escrito para Joe Don Baker. Además, claro, Baker había actuado en la película anterior de Flynn. Así que parecía la combinación más lógica.

Y Flynn me contó que enviaron el guion a Baker para que lo leyera. «Baker nunca dormía por la noche. O sea, se lo mandamos y lo leyó esa noche». Pero, por alguna razón que nadie recuerda, a la mañana siguiente Baker lo rechazó.

Después se lo mandaron a David Carradine, que también lo rechazó. Aunque posteriormente Carradine dijo: «En ese momento supe que debería haberlo hecho. Pero intentaba conseguir un papel en otra película de venganza. E intuí que esta [*Rolling Thunder*] era el mejor guion. Sin embargo, había dedicado demasiado tiempo al otro, y no pude renunciar a él. Al final, resultó que nunca llegamos a hacer esa otra película de venganza».

En una proyección durante la edición de 2001 de mi Festival de Cine de Quentin Tarantino, en Austin, Texas, Carradine vio por primera vez *Rolling Thunder* y le encantó. Me dijo: «Chico, yo era tonto, y he rechazado mucho buen material a lo largo de mi carrera, pero rechazar eso debe de haber sido una de las mayores tonterías que he cometido». Por las fechas, obviamente leyó el guion original de Schrader. Mientras nos alejábamos del Alamo Drafthouse, David comentó: «El guion que yo leí no era tan bueno como la película que acabamos de ver».

William Devane, después de ofrecer lo que muchos todavía consideran el mejor retrato de John F. Kennedy en la miniserie televisiva en dos capítulos *Los misiles de octubre*, era un actor en alza en Hollywood. Se lo veía como otro posible intérprete enérgico u otro aspirante a estrella. Uno de esos hombres con un talento considerable, guapos de tan feos que son, capaces de hacer papeles protagonistas (George C. Scott, Roy Scheider).

Después de su retrato de Kennedy, Devane protagonizó dos importantes telefilmes: *Proceso al miedo* (con George C. Scott) y *Alerta roja*. Posteriormente, cuando pasó al cine, empezó como principiante. Recibió un buen papel en el thriller de éxito *Marathon man*, donde su nombre figuró por encima del título en el cartel. Esa acabó siendo la primera de las tres películas que hizo con el director John Schlesinger (siendo las otras dos *Yanquis* y la infravalorada *Desmadre en la autopista*). Luego fue uno de los cuatro protagonistas de la última película de Alfred Hitchcock, *La trama* (sustituyó a Roy Thinnes cuando Hitchcock lo despidió).

Y el mismo año de *Rolling Thunder* protagonizó también una de mis secuelas preferidas de todos los tiempos: *Déjenlos jugar*.

La Twentieth Century Fox, que, según Flynn, «estaba muy interesada en Devane», le ofreció el guion de Schrader.

Tanto Flynn como Devane consideraron que la idea y la estructura de Schrader eran sólidas, pero el propio material, citando textualmente a Flynn, era «imposible de filmar».

Pues ¡yo digo que eso es una chorrada! Ese guion es un texto extraordinario. Puro Paul Schrader en su mejor expresión. No es que el

guion de Paul Schrader fuera «imposible de filmar»; simplemente había que tener los huevos necesarios para hacerlo.

La razón por la que consideraron que era «imposible de filmar» resulta bastante obvia, pero ya entraré en eso más adelante. Por tanto, a sugerencia de Devane, se incorporó, para reescribirlo, a Heywood Gould, un guionista amigo suyo. Gould era más o menos famoso en Hollywood por el guion de *Distrito apache. El Bronx*, que estuvo pasando de mano en mano en el medio, y a todo el mundo le encantaba, pero nadie quería producir (al final, en 1981, realizaron con él una película francamente mediocre protagonizada por Paul Newman).

Gould, Flynn y Devane, los tres juntos, dedicaron semanas a dar forma a un guion técnico y a convertirlo en la película que ellos querían hacer.

Como Gould recordó:

–Yo trabajaba de camarero en el Soho, vivía en un hotel residencia y en general me lo pasaba en grande. Bill Devane había leído un borrador de un guion que yo escribí, titulado *Distrito apache. El Bronx*, además de mi novela *One Dead Debutante*. No sé qué pasaba entre bastidores, pero sí sé que estaban ya en fase de preparación cuando decidieron que necesitaban reescribir el texto y Bill me propuso a mí.

»Así que me metieron en un avión hacia Los Ángeles y conocí a Larry Gordon, el productor, y al director, John Flynn. Leí el guion aquella noche y, por lo que recuerdo, era un baño de sangre incesante, que no es lo que ellos querían, supongo.

»En la reunión del día siguiente, dije que podían mantener la estructura del argumento, pero que necesitaban más escenas para explicar la personalidad de Rane, más emoción en su vida familiar, malos más realistas y, desde luego, necesitaban una mujer verosímil y comprensiva [¿quién no?].

»Redacté algún texto fuera de secuencia, porque querían escenas para las audiciones. Escribí la escena del bar, en la que Rane se reúne por primera vez con Linda Haynes, y luego la escena en el garaje, donde él revive la tortura ante Cliff [la frase “Hay que aprender a amar la soga” se convirtió en el lema del rodaje cuando las temperaturas pasaron de

los cuarenta grados]. Luego la escena del regreso a casa entre Rane y su mujer, y alguna otra con su hijo.

»Escribí casi toda la película en Los Ángeles y, después, regresé a casa. A la semana siguiente me llamaron y volé a San Antonio para reescribir el texto con miras a la producción basándome en los exteriores que habían elegido. Me quedé allí alrededor de un mes y acabé escribiendo nuevas escenas para Rane y Linda y reescribiendo las de las peleas y el gran tiroteo final en el burdel.

»Yo quería transmitir cierto cariño tácito y cierta comunicación entre los dos hombres [Devane y Jones], pero me oponía a lo que, en mi opinión, era un excesivo esnobismo del original con respecto a los trabajadores. Una película cambia mucho cuando la realidad del reparto, los exteriores y el calendario cobran forma. John quería que se retocaran algunas escenas y que se escribieran otras nuevas. Escribí la escena de las prácticas de tiro entre Rane y Linda después de que él examinara los fragmentos preliminares de las tomas y decidiera que la relación se desarrollaba bien y que quería más.

Lo fascinante de comparar los borradores de Gould y Schrader es que cuentan la misma historia; en esencia, los dos guiones tienen en común la misma estructura, y muchas de las escenas. Sin embargo, dentro de ese marco, Gould casi reescribe el texto desde la primera página. El diálogo del guion original es de los mejores de Schrader. Aun así, solo llegan a la película acabada unas cuantas frases sin nada de particular. Pero el propio Gould escribe diálogos sensacionales para los personajes. Paul Schrader renegó hace tiempo del guion; recientemente, cuando salió el tema en una entrevista, dijo: «Fue una película que se echó a perder al reescribirla». Aunque entiendo sus sentimientos (eso mismo pienso yo de *Asesinos natos*), no estoy de acuerdo con que «se echara a perder», pero, como en el caso de *Taxi Driver*, sí se desvirtuó.

Rolling Thunder es una película francamente brutal. ¡Se clasificó

rigurosamente como no recomendada para menores de diecisiete años en 1977! Pero el guion de Schrader era aún más duro, más violento, más cínico, e incluía en el clímax un pasmoso giro en los acontecimientos tan condenadamente brillante que, para ser sinceros, aún desearía que alguien lo hiciera en una película.

No obstante, como casi nada del guion de Schrader llegó a la pantalla, si a uno le encanta la película, como en mi caso, lo que le encanta es el texto reescrito por Heywood Gould, así como la radical orientación que William Devane le dio al personaje de Rane.

En el guion de Schrader hay muchas cosas que son mejores que en el texto reescrito por Gould, pero también hay muchas cosas en el guion de Gould que representan mejoras con respecto al original de Schrader (todas las escenas clásicas de la película son de Gould).

En el guion original de Schrader, los Chicos de Acuña van a por el dinero de las pagas acumuladas de Rane. Fue Gould quien concibió los simbólicos dólares de plata. En el guion de Schrader, Linda Forchet no es más que una golfa texana que le pasa su número de teléfono a un hombre casado; en el de Gould, llevaba el brazalete de identificación de Charlie mientras él estaba en cautiverio. En el borrador de Gould, la escopeta con la que posteriormente Charlie causa tantos destrozos durante el clímax era un regalo de bienvenida de su hijo Mark.

En un bonito detalle, descubrimos que Cliff ayudó al niño a elegirla.

Charlie:

–Fue muy amable Cliff.

Y la peor escena del guion de Schrader –la cena en casa del compañero de cautiverio de Charlie, Johnny Vohden, con su irritante familia– es la mejor del guion de Gould y de la película de Flynn. Además de ser la escena más catártica en todo el cine del género «venganzamática». Pero incluso esto se queda corto para describirla . De todas las escenas de todas las películas que he visto en una sala con un público, ninguna otra arranca de los espectadores la sed de sangre que suscita la escena de *Rolling Thunder* en la que William Devane se queda a solas con Tommy Lee Jones.

RANE

Sé dónde están… los que mataron a mi hijo.

JOHNNY

Voy a prepararme.

Esa escena y ese diálogo siempre enardecen al público dondequiera y cuandoquiera que se proyecte. Y creedme, he visto *Rolling Thunder* con todos los públicos imaginables.

A pesar de la almibarada letra de la canción principal de la película:

> *San Antone it's really good to see you.*
> *It's been awhile but you've been on my mind.*
> *I've been a lotta places, but I think I've always [known,*
> *one day I'd come back to San Antone,*
>
> [San Antonio, me alegro mucho de verte.
> Ha pasado mucho tiempo, pero te he tenido presente.
> He estado en muchos sitios, pero creo que siempre he sabido
> que un día volvería a San Antonio]

Cuando Linda pregunta a Charlie, mientras están en México, si van a volver a San Antonio, Charlie contesta: «A mí no me importaría no volver a esa ciudad». Una de las grandes diferencias entre la concepción de Gould del personaje y la de Schrader es que el Rane de Gould ni siquiera parece de Texas; solo está destinado en San Antonio por la base de las fuerzas aéreas que hay en la ciudad. En cambio, el Rane de Schrader es texano hasta la médula, y no ya de San Antonio, sino de Corpus Christi. Además, es un blanco retrógrado que odia a los mexicanos, maldice a Jane Fonda y adora la música country.

Sin embargo, el Charlie Rane que Heywood Gould creó para su guion reescrito es radicalmente distinto del Charlie Rane que llegó al final a la pantalla.

El Rane de William Devane es casi monosilábico. El Rane de Gould, aunque posiblemente está igual de traumatizado, en realidad es

bastante locuaz. Y la primera mitad de la película se articula en torno a escenas en las que Rane habla con elocuencia de sí mismo y de su estado mental.

La única que llegó a la película es la excelente escena en el garaje de Charlie, en la que Cliff –el hombre por el que la mujer del mayor lo abandona– intenta mantener una conversación de hombre a hombre sobre su dilema («Hay que aprender a amar la soga»).

Pero Gould también escribió una escena anterior, en la que Charlie, la primera noche tras su regreso a casa, habla con su mujer e intenta explicarle por qué se ha quedado a dormir en el pequeño cuarto de costura, en lugar de ir al dormitorio.

El Rane de Gould pronuncia un verdadero monólogo.

RANE

En cuanto al cuarto de costura… Tienes que verla como una… cámara de descompresión. Como sabes, los submarinistas de aguas profundas tienen que volver al mundo real muy despacio. Allá abajo, trabajan bajo una presión extraordinaria, que comprime los gases de su organismo. Si suben demasiado deprisa, el gas, en lugar de reabsorberse, se convierte en pequeñas burbujas. Y las burbujas pueden matarlos o dejarlos inválidos. ¿Entiendes? Eso es lo que me pasa a mí y a los otros. Allí estábamos bajo una presión extraordinaria. Increíble. Estábamos en el fondo de un mar humano. Y ahora tenemos que volver al mundo real. Pero antes tenemos que descomprimirnos. La sala de costura es mi cámara de descompresión. ¿Entiendes la lógica?

Si habéis visto *Rolling Thunder* tan a menudo como yo y leéis eso, diréis en voz alta: «Pero ¿quién coño es ese tío? O sea, por Dios, ¡ahí hay más diálogo del que Charlie pronuncia en toda la puta peli!»,

Al final, resultó que el verdadero creador del personaje de Charlie

Rane no fue ninguno de los dos guionistas, sino el actor que interpretó el papel.

Según me informó John Flynn: «La Twentieth Century Fox estaba muy interesada en Devane, y el actor tenía mucho margen para dar forma al personaje como considerara oportuno». Y, aunque Heywood Gould se incorporó a petición del actor, Devane «consideró oportuno» reducir el diálogo de Rane a la mitad, para ofrecer una imagen del personaje mucho más introspectiva y mucho más traumatizada. No se trata exactamente del zombi andante que es el Johnny Vohden interpretado por Tommy Lee Jones, pero Charlie tampoco está más vivo que él. Incluso se presenta a sí mismo como muerto («Me acuerdo de esta canción de cuando yo tenía aún vida»).

Los demás personajes con los que trata el Charlie de Devane, su mujer, el amante de esta, Cliff, Linda Forchet, y hasta los Chicos de Acuña, rebosan confusas emociones y poseen una vida vibrante en comparación con Charlie.

El mayor, desprovisto de emociones, se pasa tres cuartas partes de la película oculto detrás de unas gafas oscuras de aviador. Curiosamente, aparte de su compañero Vohden –que empuña una escopeta de corredera para matar a los Chicos de Acuña–, el otro personaje de la película que parece tan estoico como el mayor Rane es su hijo de nueve años: Mark. Eso se muestra de una forma espléndida en una escena en la que el Rane de Devane llega a un partido de béisbol infantil en el que su hijo participa. Desde detrás de una alambrada, observa cómo el chico juega. Es un desesperado intento de establecer una conexión muda con Mark. Su hijo lo observa mientras su padre lo observa a él, y, sin una sola palabra, salta a la vista el rechazo que el niño siente ante el intento de su padre.

En cambio, la película demuestra que la relación de Mark con Cliff, el amante de su madre, es cálida y afectuosa. Emociones que no están al alcance del mayor Rane, aunque él no tenga la culpa.

Ese es el Charlie Rane con el que crecí, y ese Charlie Rane era plenamente una creación de William Devane.

Ese aspecto queda reflejado incluso en la venganza del personaje. El

Rane de la película deja muy claro que se venga única y exclusivamente por su hijo. En cuanto su mujer le dice que ha aceptado la propuesta de matrimonio de Cliff, el oficial de las fuerzas aéreas cierra una puerta de hierro entre él y ella. Ni siquiera el asesinato de su mujer a modo de ejecución le ablanda el corazón. Pregunté al respecto a Flynn, el director, y él lo confirmó: «Lo que le pasaba a Devane era que, en realidad, su mujer le traía sin cuidado».

Toda esta concepción del personaje es absolutamente esencial en la caracterización de Devane y en el subtexto de la película acabada.

Sin embargo, no forma parte del manuscrito de Schrader.

El Charlie de Schrader parece entender el dilema de su mujer de un modo que le sería inasequible en la caracterización de Devane. Cliff incluso cena con la familia, y sí, es una situación incómoda, pero en apariencia todos se llevan bien. Y, aunque Janet se dispone a abandonar a su marido, desde el punto de vista emocional y físico sigue a disposición de Charlie. La Janet de Schrader no se pasa la película llorando, retorciéndose las manos, con cara de culpabilidad. Siente un sincero aprecio hacia Charlie e intenta ayudarlo. Se ofrece a él, pero no por compasión, sino porque lo ama; pero Charlie no es capaz de enfrentarse a eso.

Schrader incluye en su guion original una escena en la que Janet intenta hacer el amor con Charlie. Él la rechaza por un sinfín de razones, y se marcha de la casa. Monta en su enorme Cadillac rojo y se va a un autocine de Texas en el que ponen *Garganta profunda*. Mientras ve a Linda Lovelace en la película pornográfica, mira al hombre del coche contiguo, ¡es Travis Bickle! Los dos antihéroes de Schrader cruzan una mirada.

Como dice el guionista: son «dos mechas que arden lentamente».

Sin embargo, si os gusta *Rolling Thunder* tanto como a mí, una de las cosas que os encantará es la interpretación de William Devane, porque es sensacional.

Pero, por lo que deduje de mi conversación con Flynn, la posición de

poder de Devane en la producción molestó al director. No habló mal del actor, pero se observaba una manifiesta falta de afecto cuando se refería a él (llamándolo siempre «Devane», nunca «Bill»). Incluso llegó a decirme que intentó que la Twentieth Century Fox prescindiera de Devane y lo sustituyera por Tommy Lee Jones («Si buscáis al próximo Burt Lancaster, podéis dar por hecho que no será Devane, será Tommy»). Una de las razones de la frustración de Flynn fue que Devane acababa de dirigir una obra de teatro, y estaba empeñado en colar actores de la obra en el reparto, «lo cual era un problema», dijo Flynn. Y, en una película rebosante de interpretaciones destacadas, los dos peores actores proceden de la obra de Devane: Lisa Richards en el papel de Janet, la mujer de Charlie, que es un desastre monocorde siempre con una sonrisa afectada en los labios; y Lawrence Driscoll en el papel de Cliff, el amante de la esposa. Driscoll, a lo largo de su interpretación, indica sus frustraciones más que sentirlas, y en su gran escena con Charlie en el garaje, cuando este revive la tortura en el «Hilton de Hanói» con Cliff como torturador, Devane devora al endeble actor. Flynn manifestó especial frustración por la asignación del papel de la esposa, porque en algún momento Barbara Hershey mostró interés en el personaje.

En la búsqueda de los Chicos de Acuña, Rane (inexplicablemente) se lleva con él a la camarera texana Linda –interpretada a la perfección por Linda Haynes–, a quien también podemos ver en *Coffy, El hombre clave* y *Brubaker*. No obstante, es su interpretación en el papel de Linda en *Rolling Thunder* lo que ha dado lugar a la aparición de un pequeño pero devoto grupo de seguidores de culto de esta actriz naturalista. Y, en lo que se refiere al club de fans de Linda Haynes, me podéis considerar miembro desde hace cuarenta y cinco años. Haynes abandonó la interpretación en los años ochenta; tanto Vincent Gallo como yo hemos intentado convencerla de que vuelva a actuar, pero por desgracia ha sido en vano.

La suya es una magnífica caracterización y una de mis interpretaciones preferidas de los años setenta. Como comentó Vincent Canby en su reseña en el *New York Times* cuando salió la película:

«[Haynes] consigue simultáneamente estar hermosa y un poco estropeada (cosa que Ava Gardner tardó años en lograr)».

En la película de John Flynn (a diferencia del guion de Schrader), Linda cumple una función similar a la de Martin Pawley, interpretado por Jeffrey Hunter, como acompañante en *Centauros del desierto*, y a la de Niki, la trabajadora sexual aficionada a la astrología teñida de rubio platino, interpretada por Season Hubley, en la película *Hardcore: Un mundo oculto*, dirigida por el propio Schrader. Como el Martin de Hunter y la Niki de Hudley, la Forchet de Haynes es obviamente una persona buena y sincera unida a una máquina de matar sin emociones (salvo por el afán de venganza). Sin embargo, el personaje de Hunter, Pawley, es en parte indio americano, por lo que tiene antepasados comunes con el objeto de la sed de sangre de Ethan. Pese a ser indio, Martin Pawley no es un salvaje. Y, pese a que Linda Forchet no es una canalla asesina, su personaje, una mujerzuela «calientataburetes» de bar, tiene un linaje de chusma blanca similar al de los individuos objeto de la sed de sangre de Charlie.

Si os gusta *Rolling Thunder*, os gusta la Linda Forchet de Linda Haynes. Está realmente excepcional, y la dinámica de su relación con Devane constituye una de las principales razones del éxito de la película. Del mismo modo que Charlie, a su regreso, no puede renunciar a su fantasía de una familia afectuosa que lo recibe con los brazos abiertos cuando vuelve del infierno, Linda no puede renunciar al sueño de que ella y Charlie se fuguen a Alaska.

Charlie no tiene ninguna intención de irse a la puta Alaska.

Nunca saldrá de México vivo. Charlie lo sabe. El público lo sabe. Demonios, hasta Linda lo sabe. Pero, mientras puede, mantiene vivo ese sueño imposible. Una de mis tomas finales preferidas en la historia del cine, como conté a John Flynn, el director, es la escena en que Devane saca a Tommy Lee herido del burdel tras el baño de sangre, entre los cuerpos caídos de sus enemigos, mientras los créditos finales ascienden por la pantalla y suena el tema principal de la película.

Me contó que, en un principio, había un epílogo tras ese final: Linda Forchet sentada en un banco, esperando un autobús que la lleve a San

Antonio (la letra del tema principal de la película), y Charlie en su descomunal Cadillac rojo descapotable aparcado a media manzana de distancia, donde ella no lo veía, observándola en silencio. ¿Está planteándose pasar a recogerla y llevarla consigo, o sencillamente está asegurándose de que llega bien a casa, o solo echa una última ojeada a la única mujer que lo amará?

Eso ha de decidirlo el público.

Cuando llega el autobús, ella se sube, y el autobús parte hacia El Paso, mientras él hace girar el volante del Cadillac y se adentra más en México… solo. Creo que él se había planteado recogerla y lamenta no haber sido capaz de hacerlo. No creo que Charlie quiera a Linda, porque ya no es capaz de querer a nadie. ¿Cómo era aquella frase de Scorsese sobre Ethan Edwards? Es un hombre que «lleva dentro de sí un gran amor que le han arrancado de cuajo».

Pero si bien Charlie puede que lamente no ser capaz de amar a Linda, respeta, admira y valora su sinceridad. Sin embargo, sabe que sería imposible llevarla consigo, porque Charlie sabe que va a morir. En algún momento, la Policía Federal mexicana dará con él y, después de estar siete años en un campo de prisioneros de guerra vietnamita, no está dispuesto a pasarse el resto de la vida en una cárcel mexicana (o en cualquier otra cárcel). Así que el día en que lo cojan, será el día en que muera, porque va a liquidar polis mexicanos hasta que ellos acaben con él. Lo único que Charlie puede hacer por Linda es mantenerla alejada de la línea de fuego. La Linda que se sube a ese autobús y vuelve a San Antonio con el rabo entre las piernas tal vez sea una Linda triste, pero al menos seguirá viva. A Flynn le gustaba ese final, pero se les echó encima el plazo y tuvieron que desecharlo.

A lo largo de los años he disfrutado tanto con el personaje de Linda, con la interpretación de Linda, así como con la química entre Haynes y Devane, que rara vez me he planteado lo artificioso que resultaba, ya de entrada, que Charlie se llevara a Linda consigo en su sanguinario camino de venganza.

Al menos, en la película que existe, no tiene sentido que Charlie se lleve a una chica dispuesta a seguirlo, a quien apenas conoce, en un

viaje tan peligroso. Si la hubiera puesto al corriente de lo que se proponía, y si ambos se hubieran confabulado… tal vez. Pero el mero hecho de mandar a esa rubia blanca (como se la describe en la película, «una mujer de primera clase») a esos bares de maleantes con el fin de hacer preguntas comprometidas a individuos sospechosos ya no tiene el menor sentido. Sin embargo, como de costumbre en los guiones de género de Schrader, este busca atajos, y los personajes secundarios convencionales siempre proporcionan al protagonista la información que necesita para llegar al siguiente punto de la trama.

A diferencia de lo que sucede en la versión cinematográfica de la trama –donde Charlie y Linda, en realidad, no tienen nada en común–, el Charlie y la Linda de Schrader odian ambos a los mexicanos, son la misma clase de chusma texana blanca. La pareja tiene mucho más en común, se lleva mejor, no les faltan temas de conversación, y Charlie parece realmente necesitarla. Y no solo para rescatar la trama de Schrader de sus elementos ilógicos, sino por su compañía.

Cuando el Charlie de la película la deja dormida una mañana en su habitación del motel, para ir a reunirse con Johnny Vohden con la intención de matar a los Chicos de Acuña, sale furtivamente antes de que ella despierte (con el bonito detalle de taparla con la manta caída). En lugar de despedirse, le deja un grueso fajo de billetes en la mesilla de noche (en palabras de John Flynn: «Como harías con una puta»). Pero sabemos que no es por falta de sensibilidad; eso es, literalmente, lo único que puede darle. En cambio, el Charlie Rane de Schrader no es el armazón de hombre consumido que William Devane ofreció. En el guion de Schrader, en cuanto la familia de Charlie es asesinada y él parte en busca de sus asesinos, su personalidad alcanza su plenitud.

Parece sentir alivio al librarse de las presiones de tener que encajar en la sociedad. Y durante el tiempo que Charlie y Linda pasan en la carretera, se lleva mejor con ella que con cualquier otra persona desde su regreso a casa. Incluso tienen una maravillosa escena en la que los dos hablan de sus cantantes preferidos de música country (Loretta Lynn, Kitty Wells, Connie Smith, Conny Van Dyke, Jeanne Pruett y Miss Tammy), lo que sería inconcebible en el Rane de Devane (en *Taxi*

Driver, Betsy intenta hablar a Travis de Kris Kristofferson, pero Bickle no puede seguirla. «Me pregunto si Travis tendrá alguna estrella del porno preferida»).

La verdadera razón por la que Schrader considera que la película «se echó a perder» al reescribirse el guion es que, como en *Taxi Driver*, se prescindió de su concepción del tema. Al igual que Travis, en *Taxi Driver*, tiene una percepción paranoica de los negros, Rane desprecia a los mexicanos. En el guion de Schrader, cuando Linda le pregunta en la habitación de un motel: «¿Nunca limpias lo que dejas a tu paso?», él contesta: «Para eso hizo Dios a los mexicanos». (Obviamente, se trata de una frase que Schrader oyó en algún sitio). Y, al igual que en *Taxi Driver*, donde Travis tiene una percepción paranoide de los hombres negros y después emprende una misión, movido por un imperativo moral que le permite empuñar las armas contra hombres negros, todos los Chicos de Acuña que asesinan a la familia de Charlie son mexicanos (creo que a eso se refería Flynn cuando dijo que el guion de Schrader era «imposible de filmar»). Los productores y los estudios pidieron a Heywood Gould que cambiara a los asesinos, de manera que solo la mitad fueran mexicanos, y que atribuyera a los dos canallas blancos (James Best y Luke Askew) las mejores frases. Así pues, nuevamente se impuso una transigencia social a un guion de Paul Schrader. Y, como en el caso de *Taxi Driver*, les salió bien por el excelente reparto. *Rolling Thunder*, sin el Automatic Slim de Luke Askew o sin el cabecilla anónimo y un tanto cómico de los Chicos de Acuña interpretado por James Best, es tan inimaginable como *Taxi Driver* sin Harvey Keitel.

Y también es inimaginable sin la manera clásica de Jimmy Best de pronunciar su frase cuando la mujer de Charlie pregunta a Rane por qué ha permitido que le destrocen la mano en la trituradora de basura del fregadero en lugar de decirles dónde estaban los dólares de plata. Best hace su mejor lectura en toda su larga carrera: «Le diré por qué, señora: porque es un macho hijo de perra». Ante lo que el público aplaude en todas las proyecciones de la película de Flynn que he visto.

Así pues, al igual que Travis Bickle, Charlie Rane es un racista hijo de puta que tiene un pretexto para ir a la caza de los individuos objeto de su desprecio. No obstante, en este caso, los Chicos de Acuña merecen morir. Y nosotros nos ponemos del lado de Charlie y Johnny cuando les siguen el rastro y (al verdadero estilo de Schrader) pintan las paredes con su sangre.

Pero es en el sangriento clímax de Schrader, cuando Charlie y Johnny los localizan en un prostíbulo mexicano y acometen la matanza, donde Schrader cambia el género de su guion.

¡Porque Charlie y Johnny, en el guion de Schrader, eliminan a todo el mundo!

En la película de Flynn, en cambio, Charlie y Johnny no solo acaban matando a las cuatro personas que se presentaron en su casa, sino a muchas más, en su mayoría porque empuñan armas contra ellos. Pero no matan a todo el mundo. Cuando Johnny irrumpe en una habitación donde un grupo de mexicanos juegan al póquer, dice: «¡Adiós, muchachos!» y acribilla a los que están alrededor de la mesa con la escopeta, es evidente que, en ese momento, está inmerso en una orgía de sangre o, como escribió Kevin Thomas: «Charlie sencillamente está cosechando lo que sembró Estados Unidos en Vietnam». Según parece, la idea es: si son mexicanos, no corras riesgos; dispara.

Sin embargo, eso sigue siendo la transigencia social de Flynn (director), Gordon (productor), Devane (protagonista), Gould (guionista) y la Twentieth Century Fox (los estudios).

¡Porque en el guion de Schrader –exactamente como el napalm con el que rociaron las aldeas vietnamitas– Charlie y Johnny se cargan hasta el último puto mexicano!

Los Chicos de Acuña, las fulanas, los clientes, todo humano con el que se cruzan. Y, en un detalle asombroso –que me cuesta creer que no incluyeran en la película–, Charlie y Johnny se hablan en vietnamita durante el tiroteo.

En la última página del guion, Schrader ha dejado clara su postura.

Postura que en la Fox nadie quería respaldar (todos aquellos que alaban la libertad del cine en los setenta deberían hablar con Paul Schrader).

Por tanto, la feroz crítica de Schrader contra las pelis fascistas del género «venganzamática» fue transformada por los realizadores en una feroz película fascista del género «venganzamática».

Con todo… es la mejor de todas las feroces películas fascistas del género «venganzamática» jamás realizada.

Lo que es motivo de frustración para Schrader hasta el día de hoy.

LA COCINA DEL INFIERNO

(1978)

La primera vez que los espectadores de cine tuvieron ocasión de oír la voz de Sylvester Stallone como artista (guionista y actor) no fue en *Rocky*, de 1976, sino en *The Lords of Flatbush* (*Black Jackets. Días felices*), de 1974. Se trata de una película neoyorquina independiente de bajo presupuesto dirigida por Martin Davidson, autor, posteriormente, de una breve filmografía más que aceptable, que incluiría películas afines como *Eddie y los Cruisers, Finalmente héroe* (mi preferida después de *The Lords of the Flatbush*), *Almost Summer* (que disfruta de un pequeñísimo grupo de seguidores de culto entre quienes la vieron cuando se estrenó) y la comedia romántica de la década de los noventa *Duras promesas* (que, según parece, solo me gusta a mí), protagonizada por William Petersen y Sissy Spacek y codirigida por Stephen Verona, que después dirigiría la desafortunada *Pipe Dreams*, concebida como vehículo para el estrellato de Gladys Knight, quien la protagonizó con su poco fiable exmarido.

Los «lords» del título son un grupo de cuatro matones callejeros de Brooklyn; pocos, de hecho, para considerarse una «banda», son más bien cuatro compinches que acaban de hacerse unas cazadoras y las llevan siempre puestas. El Stanley de Stallone (a todas luces el más corpulento y el más malo), el Chico de Perry King (el más guapo), el Butchey de Henry Winkler (el listillo del grupo y el único judío entre los tres italianos) y el Wimpy de Paul Mace (el pequeño y el más auténticamente neoyorquino; se lo puede ver rondar con los otros yonquis en la película *Pánico en Needle Park*, de Jerry Schatzberg). *The Lords of the Flatbush* se centra en las vidas y amores de los personajes (en realidad, solo de Chico y Stanley) en la época del duduá de los años cincuenta en Nueva York. Este largometraje independiente de

reducidísimo presupuesto se hizo por una miseria y se rodó con la mayor austeridad. Se filmó en película de 16 mm y se amplió a 35 mm, o quizá sencillamente parece la ampliación de una cinta de 16 mm (la iluminación de interiores aplica al pie de la letra la máxima cinematográfica de Roger Corman: «Consigue una imagen»). Aun así, milagrosamente, fue elegida por unos importantes estudios (Columbia Pictures) para su distribución y fue emparejada con *Let the Good Times Roll*, una prodigiosa cápsula del tiempo de los años cincuenta (una pasada de película documental sobre conciertos, y, al parecer, Columbia, al exhibirla inicialmente tras su estreno, ¡incluso usó copias de 70 mm!). La razón por la que Columbia eligió este largometraje independiente tan cutre y estampó en la carátula su logo de la majestuosa dama con la antorcha fue… en fin, que es una película francamente buena.

Pero, además, el éxito de la Universal con *American Graffiti* precipitó –nada más empezar los setenta– una gran oleada de nostalgia por una visión idealizada de los años cincuenta, que en un momento dado amenazó con prolongarse a lo largo de toda la década. Una nostalgia a la que yo, de niño, fui especialmente sensible (por entonces adoraba todo aquello propio de los años cincuenta y me enorgullecía de mi amplia cultura general sobre esa década).

Durante el tsunami de recuerdos de los cincuenta aparecieron emisoras de radio que ponían viejas melodías y se promocionaron en televisión colecciones de éxitos de los cincuenta (la mayoría de la gente de mi edad supo quién era Chubby Checker gracias a esos anuncios). James Dean, después de caer en desgracia durante la década hippy de los sesenta, fue reintroducido en el *zeitgeist* de la cultura pop (se podían comprar otra vez sus pósteres en las tiendas de accesorios para fumadores de hierba, junto con los del Frank-N-Furter de Tim Curry) y *Salvaje* sustituyó a *La ley del silencio* y *Un tranvía llamado deseo* como película emblemática de Brando (también eran las fotos y los pósteres de *Salvaje* los que se vendían en las tiendas de accesorios para fumadores de hierba). Y en televisión pusieron la comedia de situación *Días felices* inspirada en *American Graffiti* (por si lo hemos olvidado,

Ron Howard protagonizó las dos), y más adelante *Laverne y Shirley*, una versión femenina de eso mismo. Y, por último pero desde luego no menos importante, tenemos la influencia del Fonzie de *Días felices*, interpretado por Henry Winkler, en la estratosfera de la cultura de instituto (hace poco volví a ver *La chica del adiós* y advertí con agrado un póster de Fonzie en lugar preferente en la pared del dormitorio de Quim Cummings). Al parecer, algún astuto empleado de Columbia se fijó en que *The Lords of Flatbush* no solo se basaba en la década de los cincuenta, como *American Graffiti*, sino que, además, incluía a Fonzie en el reparto. En fin, excepto por el espabiladillo de Columbia que reparó en eso, el resto de la industria aún no se había dado cuenta de la importancia que ese detalle tenía. Pero ¡para nosotros, los estudiantes de instituto, sí tenía importancia! Así pues, aunque Henry Winkler no disfrutaba de mucho tiempo en pantalla,[37] Columbia Pictures montó un espectacular anuncio televisivo con imágenes de Henry Winkler (el poder de atracción de Fonzie entre los jóvenes estudiantes no era broma) y con la melodía publicitaria mejor y más pegadiza jamás compuesta para un anuncio de cine en televisión, que a día de hoy soy perfectamente capaz de tararear. Gracias a todo esto, la película fue un modesto éxito y una obra de esa época recordada con afecto.

Y al igual que *American Graffiti* antes y *Movida del 76* después, *The Lords of Flatbush* contó con un reparto de jóvenes actores que destacarían en el futuro. Obviamente, Stallone y Winkler, pero también la encantadora y talentosa Susan Blakely (de una belleza casi inimaginable), que fue protagonista, junto con Nick Nolte y Peter Strauss, de la primera miniserie oficial (lo que llamaron «telenovelas») *Hombre rico, hombre pobre*, y, posteriormente, de la mejor película que se ha hecho, en mi opinión, sobre Frances Farmer. En *The Lords of Flatbush* interpreta el papel de Jane, una belleza blanca de clase (relativamente) acomodada del otro lado de la ciudad de la que Chico se enamora perdidamente (la canción *You and Me*, que acompaña sus citas, es uno de los elementos destacados de la sensacional banda sonora de la película, a cargo del compositor, caído en desgracia, Joe Brooks). Y Perry King, en el personaje de Chico, que durante un tiempo

ensartó papeles principales en películas interesantes como *Mandingo, La posesión de Joel Delaney, La patrulla de los inmorales, Foster & Laurie* y *Una historia diferente*, hasta que en los ochenta vestía camisas hawaianas y bebía de un coco en la serie de televisión *Riptide*.

Según cuentan, King llegó como sustituto para el papel de Chico. En un principio, lo interpretó un joven Richard Gere, tres años antes de sus exitosas intervenciones en *Buscando al señor Goodbar* y *Días del cielo*. Y, según parece, Stallone y Gere se detestaban tanto que el primero dio una patada en el culo al segundo, y, a raíz de eso, Gere se marchó o fue despedido. Otra anécdota cómica relacionada con el «legado de *The Lords of Flatbush*» de Stallone: cuando los superproductores Robert Chartoff e Irwin Winkler leyeron el guion de *Rocky* y expresaron su interés en llevarlo a la pantalla, les dijeron que el guionista debía interpretar el papel principal.

Incrédulos, preguntaron: «¿Y qué ha hecho antes?».

El agente de Stallone respondió: «Es el protagonista de *The Lords of Flatbush*».

Así que, naturalmente, proyectaron la película, y quedaron entusiasmados con el actor y con sus posibilidades para interpretar al gran Rocky… ¡porque pensaron que Perry King era Sylvester Stallone!

Aunque siempre me ha parecido que *The Lords of Flatbush* dedicaba demasiado metraje a la relación entre Chico y Jane, la escena de su ruptura, en la que suena de fondo la versión de la «ruptura» de su canción *You and Me*, siempre me ha llegado al alma. Es a partir de esa escena cuando te das cuenta de lo buena que en realidad es esa peliculita intranscendente.

Con mirada retrospectiva, ver *The Lords of Flatbush* cuando se estrenó fue una experiencia interesante para un chico de cuarto curso como yo. Porque fue mi primer contacto con la estética del cine independiente neoyorquino de bajo presupuesto. Antes de ver *Malas calles*, vi *The Lords of Flatbush*. Antes de ver *Las amigas*, de Claudia Weil, vi *The Lords of Flatbush*. Antes de ver las películas de Jim Jarmusch, vi *The Lords of Flatbush*. Antes de ver *La chica de Nueva York*, vi *The Lords of Flatbush*. Y a mí me gustó y a mis amigos les gustó. Aunque a todos nos defraudó

un poco que Fonzie no interviniera más. Pero el reparto de la película era excelente. Junto con los que ya he mencionado, salían el bufón de discoteca Paul Jabara, la hermosa pero irritante Renee Paris en el papel de Annie, la pareja sexual desechable de Chico (incluso esa resulta una descripción demasiado romántica para lo que, de hecho, es la relación) y la mejor de todas, la gran Maria Smith en el papel de Frannie, la novia de toda la vida de Stanley, muy sufrida pero, en última instancia, triunfal. A día de hoy, Smith sigue siendo la mejor pareja femenina en pantalla de Stallone. No me extrañaría en absoluto si descubriera que él escribió inicialmente el papel de Adrian en *Rocky* para Smith. Pese a lo excelentes que son todos, Stallone y Smith son quienes dominan la película. Stallone no solo domina la pantalla en su interpretación de Stanley, sino que, además, escribió o reescribió muchas de las escenas en las que interviene, lo que le valió el crédito desaparecido hace tiempo del gremio de guionistas: «Diálogo extra». Y, a decir verdad, cualquiera que esté familiarizado con el diálogo ingenioso y callejero de Stallone se da cuenta. Sobre todo en dos de las mejores escenas de la película. Una, un monólogo muy a lo Brando que Stallone dirige a King junto a su palomar de la azotea; la otra, que no solo es la mejor escena de la película, sino una de las más destacadas del cine independiente de los años setenta, aquella en la que la prometida de Stanley, Frannie, lo induce a entrar en una joyería a comprar un anillo de compromiso que el pobre desdichado no se puede permitir. La escena posterior es para troncharse de risa de lo graciosa y real que es, aunque también sea un poco triste. A lo largo de toda la película, el Stanley de Stallone es un animal. En cualquier otro filme sería el matón malo. Son solo las ocurrencias sarcásticas de Stallone, dichas por la comisura de los labios, las que le confieren cierta simpatía (aunque «simpatía» es mucho decir). Pero, en el punto culminante de la escena hilarante que Frannie y su mejor amiga Annie crean en la joyería, te das cuenta de lo perdidamente enamorado que está ese pedazo de gorila. La escena termina con una colosal victoria para Frannie. Sin embargo, por otro lado, pese a que Stanley se comporta como un bruto durante toda la película, percibimos la profundidad de sus sentimientos hacia Frannie.

A partir de ahí ya no volvemos a verlo de la misma manera. Es, desde luego, una escena maravillosa, y las huellas de Stallone como guionista están por todas partes.

Después de su éxito con *Rocky* (como guionista y como protagonista), Stallone sería entrevistado y los periodistas le preguntarían cómo empezó a escribir.

Su respuesta, ya célebre, fue que empezó a intentar escribir guiones después de ver *Easy Rider*. Dijo: «Yo era capaz de hacer algo como mínimo igual de bueno que eso».

Así que, después de *The Lords of Flatbush* –y en algún momento antes de *Rocky*–, Stallone escribió su obra maestra, la miniepopeya callejera *Hell's Kitchen* (*La cocina del infierno*). El guion es un batiburrillo de todas las películas callejeras de la Warner Bros., las obras de teatro de Clifford Odets y los cuentos de Damon Runyon que Stallone había visto u oído. Sin embargo, si bien son esas las piedras angulares que Stallone y la crítica mencionaron en la época del estreno, la verdadera inspiración del guion fue la serie de películas de los East Side Kids, realizada por Monogram Studios en la década de los cuarenta (por eso, a pesar de que da la impresión de que la película debería desarrollarse durante la Gran Depresión, en realidad transcurre después de la Segunda Guerra Mundial). Cuando Stallone, después de *Rocky*, realizó por fin la película, rebautizada ahora como *Paradise Alley* (en español se estrenó con el título inicial, *La cocina del infierno*), que dirigió él mismo, aquellas películas de los East Side Kids disfrutaban de una renovada popularidad en las cadenas de televisión locales de todo Estados Unidos (debido sobre todo a que eran de dominio público). En el Canal 9 de KHJ-TV de Los Ángeles, las ponían todos los sábados a las diez, justo después de los dibujos animados del sábado por la mañana, y dos horas antes de que se emitiera *Soul Train* en la misma cadena.

En las películas de los East Side Kids intervenían Leo Gorcey, Huntz Hall, Bobby Jordan y (a veces) Gabriel Dell. Ahora, cuando la gente habla de los East Side Kids, los confunde a menudo con los Bowery Boys, como si los dos grupos y las dos series de películas fueran intercambiables. Lo que, dado que Gorcey y Hall intervenían en las dos

e interpretaban personajes similares, resulta comprensible. Comprensible, claro, si no has visto las dos series. Si las has visto, sabes que las dos son muy distintas en cuanto a estilo y calidad. Casi todas las películas de la serie de los East Side Kids son la hostia de buenas, y casi todas las películas de la serie de los Bowery Boys son la hostia de malas.

Puede que los no iniciados necesiten alguna que otra referencia histórica. Ahora esto se complica un poco, así que prestad atención. Una de las producciones de mayor éxito en Broadway en los años treinta fue la obra de teatro de Sidney Kingsley *Calle sin salida*. Era un drama social sobre la vida en las barriadas de Nueva York. Casi todas las demás historias de este tipo, ya sea *Semilla de maldad*, o *Noches de bulevar*, o *Los chicos del barrio*, descienden de *Calle sin salida*.

La gran sensación de esta obra eran los chicos de la calle que hacían los papeles de delincuentes juveniles: Billy Halop, Huntz Hall, Leo Gorcey, Bobby Jordan y Gabe Dell. Llegaron a ser tan populares que se los conoció como «los chicos de *Calle sin salida*». Y, durante un tiempo, estos chicos fueron uno de los grupos de actores de mayor éxito en la historia de Hollywood. Jack Warner los contrató y empezó a incluirlos en películas policiacas de la Warner Bros. Junto con sus más grandes estrellas del cine de gánsteres, James Cagney, Humphrey Bogart, John Garfield, Pat O'Brien (pero no Bette Davis o Errol Flynn). Hicieron siete películas para la Warner Bros. como «los chicos de *Calle sin salida*». Y algunas de ellas fueron los mejores largometrajes de la Warner en esa época, incluida la mayor película de gánsteres de todos los tiempos: *Ángeles con caras sucias*. Por buenas que fueran sus películas para la Warner, yo siempre tuve mis problemas con los chicos de *Calle sin salida*.

En *Calle sin salida*, Billy Halop interpretaba el papel protagonista. Por consiguiente, en las películas de la Warner en las que intervinieron los chicos de *Calle sin salida*, ponían siempre a Billy Halop en un lugar más destacado. Sin embargo, a mí Billy Halop siempre me pareció el menos interesante y el más monocorde de todos. Si hubieran alternado un poco, habría sido mejor, pero no lo hicieron. Siempre era prácticamente

«Billy Halop y los chicos de *Calle sin salida*». Pero al final su contrato con la Warner terminó, lo que coincidió, más o menos, con las fechas en las que los estudios dejaron de hacer películas de gánsteres. Por tanto, ahora los chicos iban por libre. De modo que se separaron y crearon dos grupos distintos: The Little Tough Guys, encabezados por Billy Halop, que firmaron con la Universal, y los East Side Kids, encabezados por Leo Gorcey, que firmaron con Monogram Pictures. Sin embargo, Huntz Hall, Bobby Jordan y Gabe Dell aparecían en los dos grupos. Y, teniendo en cuenta la cantidad de películas que hicieron, no sé bien cómo se las arreglaron. Sobre todo si pensamos en que la Universal no solo incluyó a los Little Tough Guys en largometrajes, sino también en cuatro series. Ahora bien, en su etapa en la Warner Bros., participaron en algunas de las películas más destacadas de los estudios, donde colaboraron con sus estrellas más importantes. Desde luego eso no sucedió en Monogram y la Universal. Las películas que hicieron para ellos eran mediometrajes de serie B de una hora de duración. No obstante, esa era la época en la que los estudios sabían hacer mediometrajes de serie B. O sea, sí, eran más baratos, pero seguían siendo la hostia de buenos. Y ahora los chicos no tenían que compartir la pantalla. Las películas eran sobre ellos. Las realizaban algunos de los mejores directores de serie B de la ciudad: Wallace Fox, William Nigh, Ray Taylor y Ford Beebe. Y, en el caso de los East Side Kids, muchas fueron dirigidas por el gran Joseph H. Lewis. Y dos de las películas de los Little Tough Guys fueron obra nada menos que del emigrado alemán Joe May (director del clásico alemán *Asfalto* y mentor de Fritz Lang). Y cuando Halop actuaba en las películas de los Little Tough Guys, me gustaba mucho más (en especial en *You're Not So Tough*, de Joe May, que es pura dinamita).

Pero, para mí, no hay nada comparable a Leo Gorcey y los East Side Kids. Gorcey era un tipo bajo, de genio vivo, que parecía un bulldog y tenía una dicción catastrófica. Además, pese a su corta estatura, era capaz de partirle la crisma a cualquiera. Y era un «listillo» (*smart alec*) y un «enterado» (*wise guy*) (apelativos que dieron lugar a los títulos de dos de sus películas: *Smart Alecks* y *Mr. Wise Guy*). Cuando Robert

Blake se convirtió en una superestrella en la década de los setenta gracias a su serie policiaca *Baretta*, se produjo una especie de segundo advenimiento de Leo Gorcey. En las películas, Gorcey interpretaba el papel de Ethelbert «Muggs» McGinnis, el cabecilla de los East Side Kids, pandilla que formaban el guapo Bobby Jordan en el papel de Danny (que lucía la misma camiseta listada en casi todas las películas y se parecía un poco a Keanu Reeves de joven); Huntz Hall en el papel de Glimpy, que era el complemento cómico realmente gracioso frente a la seriedad de Gorcey; Sunshine Sammy Morrison (antes uno de los «Little Rascals» en la serie de cortometrajes *Our Gang*) en el papel de Scruno, el único miembro negro del grupo; y normalmente Gabe Dell, el miembro de la pandilla más propenso a la corrupción (si los gánsteres locales engatusaban a alguno de los chicos, era siempre Gabe Dell). A estos se sumaban dos o tres chicos más que rondaban de aquí para allá en las películas, pero que no tenían ni nombre ni diálogo, salvo por algún que otro: «¡Díselo, Muggs!».

A finales de los setenta, cuando yo era joven y todos mis modelos cinematográficos eran hombres duros de las calles de Nueva York pertenecientes a minorías étnicas (Robert De Niro, Sylvester Stallone, John Travolta, Robert Blake, Richard Gere), Leo Gorcey era un antecesor de todos ellos. Poseía el tamaño y el descaro de Cagney; se parecía un poco a John Garfield, si alguien hubiera dejado caer un yunque sobre la cabeza de Garfield desde lo alto del Empire State Building. Y, sin duda, podía darle una buena paliza a Bogart. Y, como serie, pocas han durado tanto, han tenido tantas entregas y han mantenido un nivel de calidad tan uniforme como las películas de los East Side Kids de Monogram. La serie incluye, sin lugar a dudas, algunos episodios sobresalientes, pero mis preferidos fueron dos. Uno, *That Gang of Mine*, de Joseph H. Lewis, en el que hay carreras de purasangres en un hipódromo, una trama poco convencional y un cambio de actitud muy poco habitual en Gorcey, así como una interpretación muy digna del actor negro Clarence Muse.[38] Muse y Morrison comparten una escena y un *travelling* que no solo es diferente de cualquier otra escena de la serie, sino también de cualquier otra

escena del cine del Hollywood blanco de la época. Hasta los años sesenta no se rodaría otro *travelling* con un actor negro como protagonista.

Mi otro episodio preferido es también una de mis películas de boxeo favoritas, *Bowery Blitzkrieg*, dirigida por Wallace Fox, y contiene asimismo mis dos interpretaciones favoritas de Gorcey y Jordan. Además, esta es la película que más se parece a *La cocina del infierno*, de Stallone, o al menos a la clase de película que *La cocina del infierno* intenta ser. Como es de dominio público, *Bowery Blitzkrieg* está disponible desde hace décadas en cintas de vídeo de calidad pésima. Pero ninguna de las copias que he visto (y, puedo asegúraroslo, me he fijado con mucha atención) incluye la escena por la que quedé prendado de la película cuando la vi de niño en el Canal 9. Poco antes de que el Muggs interpretado por Gorcey tenga que ir al pabellón deportivo y subir al cuadrilátero para el gran combate del clímax, dona medio litro de sangre para salvar al Danny, interpretado por Jordan, que se debate entre la vida y la muerte en la cama de un hospital. La escena que siempre falta es un monólogo-plegaria dirigido a Dios en el que Muggs suplica al hombre de arriba que salve a su amigo. Es cursi, es sentimental, y se me saltan las lágrimas solo de escribir sobre esta escena.

Y podría haberla escrito Stallone.

Solo hacia el final de la serie de películas, cuando empezaron a empuñar el megáfono directores de poca monta como William Beaudine, los chicos dejaron de ser duros y comenzaron a ser bobos (la entrega *La casa encantada*, con Béla Lugosi y una joven Ava Gardner, es la peor).

Después, Leo Gorcey se cansó de trabajar para el productor Sam Katzman, se separó de los East Side Kids, fundó su propia productora (era dueño del 40 por ciento) y pasó a formar los Bowery Boys, llamados inicialmente Leo Gorcey y sus Bowery Boys.

Y, a partir de ahí, las películas empezaron a ser espantosas, pero no desde el mismísimo principio.

La primera, dirigida por Phil Karlson, no está mal del todo. Pero

pronto los chicos pasaron de ser tipos duros a convertirse en bufones de segunda al estilo de los Tres Chiflados.

Las películas de los East Side Kids venían a ser versiones de una hora de duración de la misma clase que las que los chicos solían hacer para la Warner Bros. Películas de boxeo (*Muggs se convierte en boxeador*), películas de hipódromo (*Muggs se convierte en jockey*), *Muggs y los chicos desarticulan una red de falsificadores*, etcétera, etcétera.

Sin embargo, lo que las películas de los East Side Kids tenían de realistas se perdió cuando comenzaron a hacer las películas tontas de los Bowery Boys. Y Billy Halop fue el que peor acabó. Después de los Little Tough Guys pasó a Producers Releasing Corporation y, junto con Carl «Alfalfa» Switzer, formó los Gas House Kids, que eran a los Bowery Kids lo que los Ritz Brothers a los Tres Chiflados. (Inexplicablemente, Pauline Kael siempre se deshizo en alabanzas con respecto a Harry Ritz y los Ritz Brothers. En fin, si se conserva alguna película de ellos medianamente buena, yo no la he visto).

Stallone nunca ha reconocido que los East Side Kids fueran su fuente de inspiración para *La cocina del infierno*. Pero cuando vi la película en 1978, año de su estreno y una época en la que los East Side Kids aparecían en televisión todos los sábados por la mañana, la deuda resultaba evidente.

La película de Stallone cuenta la historia de los Carboni, tres hermanos italianos (después de la Segunda Guerra Mundial), que viven en la recreación chabacanamente hermosa del barrio neoyorquino la «Cocina del Infierno» hecha en un plató de exteriores de Hollywood (una combinación de botellas de alcohol vacías y efectos de imagen). El buscavidas Cosmo (Stallone, en el papel de Gorcey): siempre detrás del dinero fácil; Vic: el repartidor de bloques de hielo de músculos colosales, bondadoso, pero simplón (Lee Canalito en una interpretación muy eficaz en el papel de Bobby Jordan, en el supuesto de que Jordan fuera del tamaño de Steve Reeves); y Lenny (Armand Assante en el papel de Gabe Role, inclinado a dejarse corromper): un encargado de

funeraria desencantado, renqueante a causa de una herida de guerra en una pierna.

El primer acto de la trama gira en torno a los alocados planes de Cosmo para embolsarse algún que otro dólar en las barriobajeras calles iluminadas con neón de la Cocina del Infierno. Cosmo tiene un millón de ideas para ganar un millón de dólares, pero confunde un gran cerebro con una gran boca. Un día se le ocurre la idea de persuadir al gigante Vic para que participe en un combate de lucha libre por un premio de cien dólares en la taberna Paradise, una combinación de bar y cuadrilátero de lucha libre en el barrio.[39]

Vic acaba ganando el combate contra el campeón de la taberna Paradise, Big Glory (Frank McRae, actor habitual de John Milius). A partir de ahí, el oportunista Cosmo, aficionado al dinero fácil, y su sensible hermano mayor, Lenny, empiezan a ejercer de apoderados de Vic en su carrera de luchador. Y el bondadoso Vic, bautizado ahora como Kid Salami, se convierte en la fuente de ingresos de los hermanos Carboni a medida que gana combates y se abre paso hacia los niveles superiores. Pero, conforme la trayectoria de Vic mejora y mejora, se produce un cambio de personalidad entre los dos hermanos apoderados. Cosmo se preocupa cada vez más por la seguridad de Vic y Lenny se convierte en un promotor de combates frío e insensible, como salido de *Cuerpo y alma*.

Cuando Stallone escribió el guion –como en el caso de *Rocky*–, la intención era que le sirviese para promocionarse en una película de verdad. Así que su máximo sueño debía de ser que la interpretase Robert De Niro en el papel de Cosmo, Al Pacino en el de Lenny y él mismo en el del robusto Vic. Un triplete que no acabó de cuadrar. No obstante, en algún momento estuvo a punto de realizarse como telefilm para la ABC. Stallone, su bella mujer, Sasha, y aquella bestia prehistórica de perro que tenían, Butkus (el que sale en *Rocky*), acababan de marcharse de Nueva York para instalarse en Los Ángeles. Se les averió el coche en Sunset Boulevard, y Sly (como se conoce a Stallone) telefoneó a la única persona que conocía en Los Ángeles, su coprotagonista en *The Lords of Flatbush*, Henry Winkler. Así que este va

a buscarlos y los lleva a un motel, y Winkler recuerda que Butkus dejó tres litros de baba en su asiento trasero. En aquella época, Winkler estaba en la cresta de la ola por su serie *Días felices*, y su personaje, Fonzie, empezaba a despegar. Henry pregunta a Sly: ¿qué planes tienes? Stallone le enseña el guion de lo que entonces aún se titulaba *Hell's Kitchen* y le dice que busca productor. Winkler lo lee y reacciona con entusiasmo ante el material. Debido a la creciente popularidad de Fonzie, Winkler sabía que tenía cierta ascendencia en la ABC y pidió permiso a Stallone para proponerla como telefilme. Stallone, entusiasmado ante la perspectiva, accedió. Winkler acude a la cadena con el guion, y aceptan producir la película, con Winkler encargado de la producción e interpretando el papel de Cosmo, y Stallone en el de Vic, el hermano luchador, robusto y simplón.

Todos están entusiasmados, hasta que la ABC decide que es necesario que alguien, que no sea Stallone, reescriba el guion. Sylvester Stallone, desesperado y dolido, telefonea a su amigo y le ruega que rompa el acuerdo para que ningún escritorzuelo de Hollywood estropee su creación. Y Winkler, decepcionado, anula la película por su compañero en *The Lords of Flatbush*.

De hecho, en aquel entonces me habría encantado ver a Henry Winkler (solo por una vez) entregarse a su característico personaje vestido con cazadora de cuero. Todas sus elecciones de personaje al margen de Fonzie tendieron completamente hacia la dirección opuesta. Y hacer el papel de Cosmo Carboni le habría brindado una oportunidad para ello. Pero Stallone, pese a sus grandes esfuerzos, no consiguió sacar adelante su guion sobre lucha libre. Así que lo dejó de lado y empezó a escribir otro que protagonizaría él mismo.

Esta vez, en lugar de interpretar a un luchador, interpretaría a un boxeador.

Y lo demás ya es historia.

En un flagrante robo a mano armada, dos productores que habían adquirido la opción de compra del guion de *La cocina del infierno* por una miseria –porque Stallone se moría de hambre–, John F. Roach y Ronald A. Suppa de Force Ten Productions, demandaron a United

Artists, Chartoff y Winkler, y a Stallone, aduciendo que el guion de *Rocky* era el mismo que el de *La cocina del infierno*. En fin, cualquier crítico cinematográfico podría decir que eso no es así. Pero, como Stallone sentía aún más suya *La cocina del infierno* que *Rocky*, la estrella de cine recién nacida dijo a Roach y Suppa: no hay problema, estoy decidido a hacer *La cocina del infierno.* Solo que ahora se sentaría por primera vez en la silla del director e interpretaría a Cosmo, el papel que, en realidad, había deseado hacer desde el principio.

Cuando se estrenó *Rocky*, se convirtió casi en mi película preferida de todos los tiempos. Soy consciente de que ya he dicho eso unas cuantas veces. Pero aquellos eran los años setenta. Yo era un joven entusiasta del cine, en una época en que las películas eran una pasada. Ahora bien, a menos que uno estuviera allí, en 1976, es muy difícil hacerse una idea del efecto que la película *Rocky* provocó en el público.

Todo en *Rocky* cogió al público por sorpresa. El protagonista desconocido, lo emotiva que acaba siendo la película, la muy conmovedora música de Bill Conti, y uno de los clímax más intensos que la mayoría de nosotros hemos experimentado en un cine.

Yo ya había visto películas en las que algo ocurría en la pantalla y el público vitoreaba. Pero nunca –repito, nunca– como vitoreó cuando Rocky, en el primer asalto, asestó el puñetazo que tumbó a Apollo Creed. Toda la sala había estado contemplando el combate con el alma en vilo, temiéndose lo peor. Uno tenía la sensación de recibir cada golpe que Rocky encajaba. El engreimiento de Apollo Creed por su superioridad sobre ese patán de poca monta parecía una forma de negarse a reconocer la humanidad de Rocky. Una humanidad de la que nos habíamos enamorado después de ver a Stallone a lo largo de noventa minutos de película. Y, de pronto –tras recibir un potente golpe–, Apollo Creed cayó al suelo de espaldas. Vi esa película unas siete veces en los cines, y en todas las ocasiones, llegado ese momento, el público casi saltó hasta el techo. Sin embargo, ninguna vez fue como la primera. En 1976, no hacía falta que me explicaran lo absorbentes

que podían llegar a ser las películas. Ya lo sabía. En realidad, no sabía casi nada más. Pero hasta entonces nunca me había implicado emocionalmente con un personaje principal como lo estuve con Rocky Balboa y, por extensión, con su creador, Sylvester Stallone. En la actualidad, si alguien descubriese la película, sería casi imposible de reproducir ese tipo de inocencia del espectador. Para empezar, tendría que lidiar con la celebridad y la carrera posteriores de Stallone. Y no digo esto como una indirecta o como un comentario sarcástico. Es un hecho que el Stallone de Planet Hollywood no es el Stallone que se sentó en el sofá de Dinah Shore a contar anécdotas graciosas sobre la época en que pasaba hambre.

No podemos hacer como si no viviéramos en un mundo en el que hay ocho películas sobre el personaje de *Rocky* y cinco sobre el personaje franquicia de Stallone, *Rambo*, en los estantes de videoclubes tapiados hace años, junto con cintas de *Cobra* y *Yo, el Halcón*. Ahora bien, la verdadera razón por la que la película no podría tener en un espectador el efecto que tuvo en 1976 es que, para ello, ese espectador debería ver antes las películas duras, descarnadas, negativas y pesimistas de principios de los años setenta, para sucumbir luego a la catarsis de buenas sensaciones de *Rocky*. Uno debería vivir en un mundo donde una película como *Papillon* fue un éxito de Hollywood.

En una época en la que comedias condescendientes como *El clan de los rompehuesos* incluían la muerte brutal de los personajes.

En un Hollywood que había abandonado el final feliz como propaganda y estupideces de «los de arriba».

Cuando la muerte sin sentido de tu héroe en el clímax era lo que se llevaba (*Easy Rider*, *Los nuevos centuriones, La piel en el asfalto, Destino fatal*). Cuando incluso películas de orientación popular como *Los tres días del Cóndor* contaban con cierto grado de cinismo y paranoia por parte de los devoradores de palomitas de maíz.

A principios de la década de los setenta, lo más cercano a una película para sentirse bien eran las pelis de venganza.

Lo más parecido que vi a los vítores del público en *Rocky* fue en *Víctimas del terrorismo* y *Rolling Thunder*, cuando George Kenny y

William Devane, respectivamente, se cargan a los asesinos de sus familias. Recuerdo que, antes de ver la película de Stallone, estaba en casa de algún chico del barrio y en la televisión pusieron el anuncio de *Rocky*. El otro chico se preguntó en voz alta: «¿Qué es eso?». Y su madre echó un vistazo a la pantalla y dijo con displicencia: «Bah, una película más sobre un tío y sus problemas». Hoy es fácil idealizar los cínicos años setenta, sobre todo porque quedaron atrás hace ya mucho tiempo y parece que nunca volverán. Sin embargo, desde 1970 hasta al menos 1977, una de cada dos películas parecía versar, en efecto, sobre «un tío y sus problemas». Parte de la euforia vinculada a la respuesta del público al combate culminante en *Rocky* se debió a que, después de cinco años de cine de los setenta, la verdad era que no esperábamos que las cosas le fueran a ir bien a Balboa. Y no me refiero a que no esperábamos que ganase el campeonato del mundo de los pesos pesados. ¡No iba a ganar jamás ni una mierda! Nuestra única esperanza era que no quedara como un puto hazmerreír. Por eso, el final fue tan sorprendentemente conmovedor y catártico. Por eso, cuando Apollo Creed cayó de espaldas en la lona, dimos saltos de alegría. Porque, a partir de ahí, al margen de lo que acabara pasando, Rocky ya había demostrado que no era un hazmerreír. Y, cuando llegamos al último asalto, y Rocky tiene a Apollo Creed contra las cuerdas, asestándole un zurdazo y un derechazo, y un zurdazo y un derechazo, y el público presente en el pabellón entona: «Rocky… Rocky…»… ¡Joder!

Sencillamente, nunca se había visto nada igual.

Después, en la entrega de los Óscar, la película replica en la vida real su milagrosa victoria. Desde ese momento, el cinismo de los setenta ya no tenía ningún futuro.

De más está decir que a mí, joven por aquel entonces, ME ENCANTÓ SYLVESTER STALLONE. Me encantó todo en él. Me encantó Rocky, me encantó él en *Rocky*, me encantó su anécdota de cómo escribió el guion de *Rocky* (de lejos la historia más edificante de Hollywood que yo había oído). Me gustaba su aspecto, su manera de hablar. Me gustaban sus entrevistas ingeniosas y francas en las revistas. Apareció en todos los programas de entrevistas de la época, numerosas veces, y exhibía un

extraordinario encanto.

Mike Douglas rodó todo un episodio de su programa desde el plató de *F. I. S. T. Símbolo de fuerza*.

En el programa *Dinah!*, Stallone cantó el tema de *La cocina del infierno*.

Por tanto, me quedaría corto si dijera que yo tenía ganas de que Stallone demostrara su valía, de que demostrara que no era solo «Sylvester el que llegó y besó el santo» (como lo describió *Los Angeles Magazine*).

Su siguiente película después de *Rocky* fue un insulso largometraje épico sobre camioneros, en el que interpretó una versión ficticia de Jimmy Hoffa, titulada *F. I. S. T. Símbolo de fuerza*, que dirigió el peso pesado de Hollywood Norman Jewison (como Roger Avary lo describió: «¡El mayor cineasta canadiense que ha existido!»). La película pretende ser para el sindicato de camioneros lo que *El padrino* fue para la mafia. Sin embargo, acaba siendo algo así como una miniserie televisiva truncada. De hecho, se realizó una miniserie televisiva como réplica de *F. I. S. T. Símbolo de fuerza*, titulada *Power*, en la que Joe Don Baker interpretaba a otro personaje ficticio al estilo de Jimmy Hoffa. En *F. I. S. T. Símbolo de fuerza*, Stallone no dio un espectáculo embarazoso, pero tampoco estuvo a la altura como cabeza de reparto de una película épica de Hollywood. Aunque no imagino a nadie capaz de hacer un trabajo mejor con esa película y ese guion.

Las escenas del principio en las que flirtea con Melinda Dillon, que posteriormente se convierte en la esposa del personaje, escritas por Stallone (como resulta obvio), son los únicos momentos en que se pone de manifiesto esa chispa de ingenio de Stallone presente en los programas de entrevistas (incluso Pauline Kael, a la que le gustó Stallone en *Rocky*, pero después se mofó de él durante el resto de su carrera como crítica, mencionó ese detalle sobre *F. I. S. T. Símbolo de fuerza* en su brutal desmantelamiento de *La cocina del infierno*).

Ahora, transcurridos muchos años desde entonces, el único aspecto inolvidable de *F. I. S. T. Símbolo de fuerza* es lo mucho que Stallone, al interpretar al Hoffa ya mayor (es decir, Johnny Kovac), se parece al

supuestamente mayor Rock Hudson en *Gigante*.

Después de *Rocky*, tuvo tres ofertas sobre la mesa: la película épica de Norman Jewison; el papel que a Jon Voight le valió un Óscar en *El regreso* (no juzguemos a Sly con excesiva severidad por rechazarlo, ya que el guion de esa película, por lo que cuentan, era espantoso); y el papel principal en *Driver*, de Walter Hill, una obra maestra de las persecuciones de coches al estilo de Melville. Esta última es, sin duda, una película mejor que *F. I. S. T. Símbolo de fuerza*, pero no necesariamente más adecuada para Sylvester. Fue la personalidad de Stallone lo que lo convirtió en estrella, y el elemento esencial de *Driver* es que el personaje carece de personalidad. Un aspecto que el protagonista del filme, Ryan O'Neal, transmitió magníficamente. Así que, para Stallone, la película que representó la verdadera continuación de su carrera fue su debut como director en el proyecto en el que en un principio volcó su pasión: *La cocina del infierno*.

Como ya habréis adivinado, a juzgar por mi entusiasmo ante todo lo que Sylvester hizo en esa época, ¡me encantó *La cocina del infierno*! A saber cuántas veces la vi en los cines cuando se estrenó. También leí la muy entretenida novelización escrita por el propio Stallone, y posteriormente compré la película en vídeo cuando las cintas de MCA estaban por las nubes. Incluso puse el póster de *La cocina del infierno* en la pared de mi habitación durante un tiempo. Además, tuve el disco de la banda sonora (que era un excelente álbum y me dio a conocer a Tom Waits). Me gustó tanto *La cocina del infierno* que uno de los primeros guiones que intenté escribir fue una clara réplica de la película épica de Stallone: se titulaba *Brooklyn B. R.* (no me preguntéis qué quiere decir «B. R.»; como *Reservoir Dogs*, no quería decir nada, sencillamente me sonaba bien).

Narraba las aventuras de tres hermanos italianos en el Brooklyn de los años treinta llamados «hermanos De Vito» (sin parentesco alguno con Danny). Dominick, Scotty y Dario (al igual que Stallone, lo escribí pensando en interpretar a Dominick, el equivalente a Cosmo). No

llegué a terminar el guion, pero, como copié todo el argumento del señor Stallone, ese fue el guion con el que llegué más lejos, antes de abandonarlo finalmente.

Sin embargo, si eras un fan de *La cocina del infierno*, lo más importante no era que te gustara, sino defenderla ante el primero que llegara. Y, en lo que se refiere a defender *La cocina del infierno*, me atrevería a decir que hice un trabajo mucho mejor que el propio Stallone. Mi frase más contundente era: «¡*La cocina del infierno* fue el mejor debut de un director de cine en los setenta! ¡Y el mejor debut de un actor como director de todos los tiempos [junto con el de Orson Welles]!». ¡A la mierda John Cassavetes, a la mierda Charles Laughton, a la mierda Charlie Chaplin! ¡El mejor debut es *La* (puta) *cocina del infierno*!

De acuerdo, pero ¿qué opino ahora?

Bueno, quizá no sea «¡Uno de los mejores debuts de un director de todos los tiempos!». Pero sí es un excelente debut de un cineasta que posee un talento y una visión evidentes (diría que Stallone es el mejor director con el que Stallone ha trabajado). Y, a su manera, es la expresión más pura de la peculiar visión que el actor tenía por aquel entonces. En cierto modo, la realidad relativa de *Rocky* restringió un tanto la visión de Stallone del cine como espacio de creación. Y, en *Rocky*, Stallone sustituyó esa visión en el guion que estaba escribiendo por un equivalente personal en su propia vida. Rocky Balboa era un luchador de clubes, «del montón» (según dice en la propia película), y así se veía Stallone a sí mismo como actor (aunque Stallone tuvo mucho más éxito como actor antes de *Rocky* de lo que él después reconocería). Y el intento de conquistar el título de los pesos pesados en *Rocky* es un reflejo exacto del de Stallone de encabezar un reparto en una película de United Artists producida por el superequipo de productores Chartoff y Winkler. Esta expresión personal, filtrada a través de la vida de *Rocky*, se convertiría en un marchamo de la serie y en la mejor obra del guionista.

La mejor película de Stallone como director, guionista y actor fue

Rocky II (incluso la prefiero a la primera). En la secuela, el anterior combate triunfal contra Apollo Creed es elogiado al principio, pero después se le resta importancia porque se lo considera una pura chiripa. Los comentaristas deportivos, los hinchas y el público en general niegan relevancia a su logro, que ya no se ve ni como talento ni como destreza, sino como suerte. Y, hacia la mitad de la película casi se lo declara flor de un día («Sylvester, el que llegó y besó el santo»). Incluso la revancha con Apollo Creed se presenta en la comunidad deportiva como un desesperado intento de sacar tajada y conservar el prestigio, tal y como se vio en el medio el anuncio de que Stallone iba a hacer *Rocky II*. Uno de los elementos que convierte a *Rocky II* en una película muy potente es la preocupación del protagonista por el dinero. Al final, acepta la revancha porque necesita el puto dinero.

Y, una vez más, la vida imitó al arte. Tal y como el combate de revancha entre Rocky y Apollo Creed redimió al púgil ante el mundo, la secuela de Stallone, después de los fracasos de *F. I. S. T. Símbolo de fuerza* y *La cocina del infierno*, redimió a Sylvester.

En su calidad de actor, sus detractores aún podían especular en voz alta sobre si Stallone era o no capaz de interpretar un papel que no fuera el de boxeador con pocas luces. Pero, desde luego, demostró, sin ninguna sombra de duda, que el afecto de los espectadores por el personaje de Rocky Balboa no era pura chiripa. El personaje gustó al público aún más en la segunda película que en la primera (la humillación que padece en la parte central del largometraje es, cómo negarlo, difícil de ver). Y Stallone demostró que era capaz de dirigir un buen film. Si os gustó la película *Rocky*, es muy posible que penséis que la primera entrega era mejor. Si, por el contrario, os encantó el personaje de Rocky, con toda seguridad consideraréis mejor la segunda entrega.

Con todo, la razón por la que pienso que *Rocky II* es superior a la primera película es, más allá de su eficacia, la mayor profundidad y perspectiva que el guionista aportó al cuento de hadas. En esta ocasión, Stallone no se identifica solo con Rocky Balboa. Esta vez, Stallone es también Apollo Creed.

Rocky convirtió a Sylvester Stallone en una de las mayores celebridades del planeta. Y Sylvester Stallone, como muchos antes que él, no tardó en darse cuenta de que no es oro todo lo que reluce.

Rocky está herido por los muchos dardos que los medios de comunicación lanzan contra él.

Apollo Creed, por otro lado, está fuera de sí.

Carl Weathers se pasa toda la película hecho una jodida furia por la percepción que los medios tienen de él. Creed en sus idas y venidas por su enorme casa –leyendo indignado las sartas de insultos y amenazas que le llegaban por correo–, seguramente reflejan las idas y venidas de Stallone en su enorme casa leyendo la reseña de Pauline Kael sobre *La cocina del infierno*.

En la prensa, Stallone pasó del «Huy, cáspita» de buen tío a retar a los críticos cinematográficos a peleas («¡A ver si me dice eso a la cara!»). Tenía el dinero, tenía la fama, tenía la casa, tenía la ropa, tenía los coches. Aun así, cuando cogió la pluma para empezar el manuscrito de *Rocky II*, sabía algo que nunca habría podido saber cuando escribió la primera película: que poseer todo eso tenía un precio. Y sí, la gente dirá: joder, tampoco es para tanto. Seguro que eso es lo que Stallone habría dicho antes de *Rocky*. Pero esas son personas que nunca han pagado ese precio y que nunca lo pagarán.

Y Stallone no lo llevó bien.

Y Apollo Creed, tampoco.

De hecho, uno de los aspectos más destacados de *Rocky II* es que Apollo Creed, pese a lo pirado que está y las gilipolleces que hace en la película, nunca llega a caernos mal del todo. Porque entendemos que sufre y que ese no es él. Es un gigante quejumbroso que clama a la luna para que lo ilumine.

No nos cae mal.

Lo compadecemos y esperamos que entre en razón.

En fin, *La cocina del infierno* no es tan buena como *Rocky* o *Rocky II*, pero resulta improbable que *Rocky II* fuese tan buena como es si Stallone no hubiese hecho antes *La cocina del infierno*. Y es mucho mejor que *Rocky III* o *Rocky IV*. *Rocky* y *Rocky II* son auténticas

películas. *Rocky III* y *Rocky IV* son cómics monotemáticos, en los que Rocky combate contra supervillanos en largometrajes que parecen tráileres más que películas reales: como *Superman contra Muhammad Ali.*

Me consta que muchos chicos que llegaron a mayores en la década de los ochenta adoran esas películas. Y no estoy diciendo que no sean eficaces… para lo que son. Lo que me molesta es lo que son. Para mí, *Rocky* no era un cómic. Y sus contrincantes no eran villanos que podrían haber sido creados por Jack Kirby.

Siempre me tomé *Rocky* muy en serio, y por eso no puedo respaldar plenamente la dirección irreal que Stallone dio a la serie. *La cocina del infierno*, pese a su desaliño, es una película real.

Está claro que Stallone tenía en la cabeza una visión para esa película, y se dejó la piel intentando sacar de la cabeza esa visión para plasmarla en la pantalla. También está claro que es el trabajo de un joven guionista con talento enamorado de sus propias palabras y del ambiente que está creando a expensas de todo lo demás. De hecho, este guion pone de relieve lo mucho que Stallone había aprendido sobre la elaboración de guiones cuando escribió *Rocky*. El guion de *Rocky* se desarrolla de una manera lenta y precisa, avanzando a un ritmo uniforme hacia su clamoroso clímax. Sin embargo, la estructura que funciona tan bien en *Rocky* no está en absoluto presente en *La cocina del infierno*. A diferencia del desarrollo lento y sostenido de la película de boxeo, su guion de la película de lucha libre es muy disperso. Dedica tiempo a extrañas subtramas que no conducen a ninguna parte. Todo el primer acto parece centrarse en los esfuerzos hercúleos de Cosmo para apropiarse del mono de un organillero («Podría ganar una fortuna con ese mono»). Lo cual, todo hay que decirlo, nos lleva a la mejor secuencia de la película, un pulso entre Vic y el campeón de lucha libre del barrio, Frankie Rompehuesos (Terry Funk), que parece la viva imagen de una creación del historietista Chester Gould (es más temible que Robert Tessier en *El luchador*, de Walter Hill).

Es la mejor escena de la película, así como la que demuestra, más allá de cualquier duda, que Stallone es un director. Cosmo se hace con

el mono, pero sus planes para amasar una fortuna se van al traste. Y después ya no volvemos a ver al mono ni a saber nada de él. ¿Qué coño fue del mono? ¿Se lo comieron los Carboni?

Hay otras interesantes subtramas que se plantean, pero, lo que no deja de ser frustrante, no llegan a desarrollarse. Como la relación entre el afable Vic y Susan, una joven china del barrio interpretada por la siempre adorable Aimee Eccles (de *Querido profesor*). Y el drástico cambio de papeles en la película, cuando el burdo Cosmo y el sensato Lenny intercambian sus personalidades, no es el resultado de una evolución dramática. Intercambian sus personalidades repentinamente, así, sin más, como si de la película *Ponte en mi lugar* se tratara: como fruto de una maldición. Y si bien el combate de lucha libre final entre Vic y Frankie Rompehuesos es tremendamente cinematográfico –se desata una tormenta la noche del combate y el agua de las goteras del tugurio de mala muerte se acumula en un gran charco en medio del cuadrilátero–, carece de dramatismo, porque la victoria de Vic parece cantada. Tanto Canalito como Funk hacen un excelente trabajo y la coreografía es buena (como lo es previamente en la película un montaje muy potente con imágenes de lucha libre acompañado de una sensacional música de Bill Conti), pero, por la clase de película que es, se cae por su propio peso que Vic va a ganar. Sí, el resultado final del 85 por ciento de las películas sobre el mundo del deporte está más que cantado. No obstante, suele haber algo de suspense. La pelea final de *La cocina del infierno* es divertida, con todos esos salpicones de agua, pero el suspense es nulo. El último combate de boxeo de *Rocky IV* tiene más suspense, y eso que en el póster de la película aparece Rocky en el cuadrilátero, después del combate, envuelto en la bandera de Estados Unidos, con los guantes en alto en actitud de victoria. Quizá hoy cueste recordarlo, pero, en la primera película, la victoria de Rocky no se daba por hecha. Y, en efecto: no ganó. Sin embargo, fue de un suspense difícil de soportar y de una emoción desgarradora. La razón por la que afectó tanto al público y de una manera tan poderosa fue la forma en que la película, pese al aturdimiento de Rocky, lleva lentamente al espectador a tomarlo en serio. Más en serio que a ningún otro personaje

en la pantalla, incluida Adrian. Rocky no solo es infravalorado; es un chiste. Y cualquier ambición seria por su parte es el desenlace del chiste. En la primera película, Rocky Balboa no aspiraba a arrebatarle el título de los pesos pesados a Apollo Creed; aspiraba a demostrar que al menos merecía ponerse los guantes.

En *La cocina del infierno* no ocurre nada así de profundo. Todo es pura superficie. Aunque menuda superficie, fruto del trabajo del director de fotografía László Kovács, que aporta una impresionante intensidad cinematográfica (la he visionado en televisión sin el color con el fin de dejar la imagen en blanco y negro, y aún queda mejor).

Esta película es la visión y la estética de Stallone, sin filtros, sin diluir, lanzada de lleno a la cara del espectador. El buen oído de Sly para el diálogo gracioso, su colección de personajes caricaturescos propios de Damon Runyon (en particular, su galería de delincuentes en papeles de villano), su sentimentalismo de borrachera al estilo irlandés, el ambiente de malas calles de la película y sus estilizadas florituras poéticas en contraste con las escaleras de incendios y los cubos de basura… todo apunta a la apasionada visión de un artista que, si en verdad no tiene nada que decir, desde luego tiene algo que expresar. Sin la estructura restrictiva y exigente a la que *Rocky* lo obligó a ceñirse, Stallone puede hacer todo lo que siempre quiso.

Una carrera por las azoteas de los edificios (con su compañero en *The Lords of Flatbush* Paul Mace); una lacrimosa escena de muerte para el luchador negro ya decrépito: Big Glory (Frank McRae, que debería haber sido nominado para un Óscar); el gran Vic, quien, como un Steve Reeves del barrio, acarrea enormes bloques de hielo piso tras piso en las casas de vecindad; Stallone vestido de Papá Noel en toda una sección de la película; el combate final con los sudorosos mastodontes chapoteando en el agua.

Y su reparto es magnífico. Se nota que todos disfrutaban con el vestuario y recitando las ingeniosas frases de Sly. Y Stallone, Canalito y Assante, en los papeles de los tres hermanos Carboni, están

espectaculares.

Sobre todo Canalito, que interpreta a su estereotipado personaje con una conmovedora profundidad que no alcanzan plenamente los otros dos.[40]

A Assante se le asigna el papel como si fuera una especie de Al Pacino para pobres, y desde esta película disfrutó de una carrera de veinticinco años como… bueno… un Al Pacino para pobres.

Y Stallone –que en ninguna otra película ha estado mejor que en *La cocina del infierno*– interpreta a Cosmo como un charlatán repelente y monocorde.

No obstante, es un charlatán monocorde con frases francamente buenas. Un diálogo original y ocurrente, que, de manera frustrante, no pudo poner en boca del limitado Rocky, lo recita sin parar en el papel de Cosmo. Y hasta el final, cuando se vuelve blando y sensiblero, es para troncharse de risa. Aunque, en mi opinión, toda la película es para desternillarse. ¿Es desaliñada? Sí, claro. Pero *La cocina del infierno* es, sobre todo, divertida.

Por su género y ambientación, por su reparto de profesionales, por la realización de una visión apasionada y por su arquitectura actor-director, recuerda –como Myron Meisel señaló en el *Los Angeles Reader*– a otra película egoépica: *Los blues de Pete Kelly*, de Jack Webb.

Y añadiría la fantasía de gánsteres *Noches de Harlem*, de Eddie Murphy, injustamente maltratada por la prensa blanca, pero muy apreciada en las barriadas.

Stallone, Webb y Murphy tienen en común visiones similares y pasiones similares detrás de esas visiones. Además de objetivos similares en la cabeza.

Sería asombroso ver a Stallone dirigir otra película con la pasión que puso en *La cocina del infierno*. Sería asombroso verlo entusiasmarse otra vez con algo de la manera en que se entusiasmó con *La cocina del infierno*.[41]

FUGA DE ALCATRAZ

(1979)

Fuga de Alcatraz, un filme que no me gustó al estrenarse –seguramente resultaba demasiado árida para el chico de diecisiete años que yo era entonces–, fue una revelación cuando la revisé hace unos años. Desde un punto de vista cinematográfico es la película más expresiva de Don Siegel. Durante sus tiempos en el Nuevo Hollywood, Siegel filmó algunas escenas de acción sensacionales. El fatídico tiroteo final para *Brigada homicida* con Richard Widmark. La pelea en el salón de billar (un verdadero espectáculo) en *La jungla humana*. Toda la secuencia del autobús escolar en *Harry el Sucio*, así como la introducción de esta misma película, en la que Harry, con su perrito caliente, se enfrenta a los Black Panthers (ahora la escena sufre un poco debido a su evidente realización en los platós de exteriores de los estudios: ¿transcurre en San Francisco o en el condado de Hazzard?). El tiroteo con la ametralladora en *El molino negro* (fogonazos en la boca del cañón, casquillos y madera astillada). La parte de verdadera acción en el atraco al banco en *La gran estafa*. El ataque de Harry Bascom, del taller mecánico Bascom (John Mitchum, uno de los actores habituales de Siegel), al primero de los agentes durmientes a los que Donald Pleasance despierta en *Teléfono*.

Aunque, a diferencia de Leone, Peckinpah, Hyams (Peter) y De Palma, Siegel nunca utilizó las *set pieces* (unidades cinematográficas narrativas de especial complejidad y contenido dramático) hasta la magnífica y casi muda secuencia inicial de *Fuga de Alcatraz*.

La secuencia no solo lleva su tiempo, sino que, además, parece remontarse en el tiempo. Por un lado, parece rescatar la sensación de seriedad y eficiencia del Siegel de la década de los cincuenta en *Baby Face Nelson* y *Private Hell 36*, aunque, de forma reveladora, no aparece

el estilo documental de *Motín en el pabellón 11*. Sin embargo, por otro lado, Siegel nunca había recurrido ni volvería a recurrir a esta clase de virtuosismo cinematográfico.

Desde la primera aparición de Eastwood en el papel de Frank Morris, con su gabardina, trasladado en transbordador bajo una lluvia torrencial a la aislada isla. Hasta el procedimiento de ingreso en que Eastwood, ahora mayor, pero todavía viril (parece esculpido en granito en igual medida que la penitenciaría), es conducido al interior, con su anticuado traje gris (en los tiempos en que la gente entraba en prisión con traje, y no porque ponérselo fuera una especie de proclama), y el médico de la cárcel, mientras él se desviste, le examina la boca como si fuera una res. Hasta el momento en que recorre, desnudo, la galería (una escena brillante), con el rítmico resonar de los pasos de sus pies descalzos contra el suelo de cemento entre las paredes de piedra de la Roca. Hasta el fragmento final en que meten a Morris en su celda, la cierran de un portazo y el celador pronuncia la primera frase real de la película, «Bienvenido a Alcatraz», acompañada de un trueno y un rayo a lo Mario Bava. «¡Bravo!».

La siguiente película de Siegel, después del éxito de crítica y taquilla del largometraje carcelario de Eastwood, sería su frívola comedia *Golpe audaz*, con Burt Reynolds. En esa película, Siegel acabaría despedido por los productores y sustituido, al menos durante unos días, por Peter Hunt, director de Bond, y se retiraría de los créditos el nombre del guionista: Larry Gelbart (versión televisiva de *MASH*).[42]

En su autobiografía, Burt Reynolds menciona que Siegel, ya anciano, se pasó media película dormido en su silla. Y cuando ves *Golpe audaz*, te lo crees (puede que esa fuera la razón del despido).

Sin embargo, como demostró la secuencia inicial de la película de Eastwood, en *Fuga de Alcatraz* el viejo Siegel no solo estaba muy despierto, sino, además, plenamente comprometido e inspirado para poner a prueba su destreza y su técnica.

Sospecho que el motivo de la plena implicación de Siegel en *Fuga de*

Alcatraz de Eastwood –a diferencia de su actitud en la película de espionaje de Charles Bronson *Teléfono* antes y la comedia ligera de Burt Reynolds *Golpe audaz*– fue que el director, en la película de Clint, tenía algo que perder.

¿A qué me refiero con eso? Enseguida lo abordaremos, pero hablemos primero, abandonando *Fuga de Alcatraz* por un momento, de la película de espías de Charles Bronson que Siegel hizo antes del drama penitenciario de Eastwood.

Durante la mayor parte de la década de los setenta, las dos estrellas del cine de acción que dominaron el mundo fueron Clint Eastwood y Charles Bronson. (Después de *El coloso en llamas*, Steve McQueen abdicó el trono para beber cerveza y engordar con Ali MacGraw en Malibú). En Estados Unidos, el tercero era Burt Reynolds, el cual, durante un tiempo, eclipsó a Clint y Charlie. Tanto fue así que estos dos intentaron hacer su propia versión de peli de acción cómica a lo Burt Reynolds. *Fuga suicida*, en el caso de Bronson (buena), y *Duro de pelar*, en el caso de Clint (pésima, pero con éxito). Sin embargo, las películas de Burt, aunque triunfaron en Estados Unidos –y arrasaron en el sur–, no fueron bien acogidas en Europa, Asia, Latinoamérica y África, a diferencia de las de Eastwood y Bronson.

En Europa, ese tercer puesto correspondería a Franco Nero o a Alain Delon, según el año.

En Japón, sería Takakura Ken.

Incluso Christopher Mitchum causó un gran impacto en España gracias a *Un verano para matar*, una película de género «venganzamática» bastante aceptable, dirigida por el maestro español de la acción Antonio Isasi.

La única amenaza seria a la hegemonía a escala mundial de Bronson e Eastwood partió de Hong Kong, encarnada en Bruce Lee. Pero la prematura muerte del actor pondría fin a la competición antes de que de verdad empezara.

Sin embargo, Charles Bronson, hacia finales de los setenta, comenzaba a verse ya un poco caduco. Poco sabíamos que aún le quedaba por delante una década de películas de acción. Así que,

cuando hizo su mejor largometraje de su etapa en Cannon Pictures, la exquisitamente escabrosa *Kinjite. Prohibido en Occidente* (en la que Charlie mete un consolador por el culo a un tío en la primera escena), parece una película de acción protagonizada por un Boris Karloff de la época de *El terror*.

Durante el mismo periodo en que Burt Reynolds triunfaba con *Gator, el confidente, Los caraduras* y *Hooper, el increíble*, e Eastwood causaba sensación con *El fuera de la ley, Harry el Ejecutor* y *Ruta suicida*, Bronson se pasaba de moda con mediocres esfuerzos como *El temerario Ives, Nevada Express* y *El desafío del búfalo blanco*.

Los estudios, con la determinación de evitar que Bronson quedara marginado, dedujeron sagazmente que no era la edad de Bronson lo que minaba su energía –para los años que tenía por aquel entonces, los llevaba bastante bien–, sino su costumbre de trabajar con viejos machacas ya cansados como J. Lee Thompson (me encantan las películas de Thompson y Bronson para Cannon Pictures en los ochenta, pero sus largometrajes de los setenta son mediocres) y Tom Gries (¿cómo Ted Post no atendió la llamada?).

Las últimas películas de Bronson que tuvieron cierta resonancia fueron su excelente aparición en el primer largometraje del futuro autor de cine de acción Walter Hill, *El luchador*, y la muy buena –poco convencional– comedia de Frank D. Gilroy *Sucedió entre las 12 y las 3*, que proporcionó a la mujer de Bronson, Jill Ireland, el que, con diferencia, sería su mejor papel. La mayoría de los papeles que hizo en películas de su marido se distinguieron por lo poco apropiados que eran para ella. Pero, por una vez, le asignaron un papel perfecto en esta comedia. De hecho, su papel es más adecuado para ella que el de Bronson, aunque él está bastante gracioso y, al final, enternecedor. La empresa en su conjunto es incluso romántica, porque resulta evidente que la única razón por la que Bronson intervino en la película fue para proporcionar ese papel a Jill.

Para Bronson, en algún momento de su carrera, sentirse cómodo en el plató pasó a ser más importante que la propia película, de ahí que trabajara una y otra vez con directores como J. Lee y Gries. Así que, en

un esfuerzo de resucitar la carrera en declive de Bronson en la primera línea de la realización cinematográfica comercial de Hollywood, se solicitó la participación del maestro del cine de acción y mentor de Eastwood, Don Siegel, para que insuflara vida a la carrera de «el Feo» (uno de los apodos de Charlie en Italia).

Por desgracia, en cierto modo surtió el efecto contrario.

En su autobiografía, Siegel contó que su experiencia en *Teléfono* con Bronson fue complicada y que el guion era una estupidez. Lo que indica todo lo que hay que saber sobre el objetivo de la empresa: toma el dinero y corre. El demencial argumento al estilo de *Mensajero del miedo* cuenta que, durante la década de los cincuenta, durante la Guerra Fría, Rusia infiltró a un grupo de agentes durmientes encubiertos en Estados Unidos cerca de importantes instalaciones militares. Los agentes durmientes no saben quiénes son, les han lavado el cerebro para que crean que son estadounidenses. Pero, cuando se les recita determinado poema de Robert Frost, este desencadena la misión asignada y sabotean objetivos militares en actos suicidas. Finalmente, los rusos abandonan el plan y dejan a los agentes durmientes donde están para que continúen viviendo como estadounidenses.

Hasta que, treinta años después, cuando un malévolo cerebro criminal ruso llamado Dalchimsky (interpretado por Donald Pleasance), deseoso de dominar el mundo, provisto de una lista de nombres, empieza a llamar por su cuenta a los agentes durmientes por teléfono (de ahí el título) y a activarlos. Bronson interpreta al agente del KGB Grigori Borzov y Lee Remick, a una agente de la CIA que aúna fuerzas con Bronson para ayudarlo a eliminar a Dalchimsky (la única razón por la que Pleasance no telefonea a todos los agentes en una hora es que, si lo hiciera, no habría película).

Como he dicho, la idea resulta demencial.

De hecho, los hermanos Zucker la parodiaron en una de las películas de la serie *Agárralo como puedas* con Leslie Nielsen y no se molestaron en añadir ningún gag.

Sin embargo, solo porque la premisa sea delirante no significa que sea mala.

A decir verdad, es tan descabellada que, en las manos adecuadas, habría podido ser una pasada. Sin embargo, esas manos adecuadas no eran desde luego las del viejo carcamal Siegel, que echó a perder las posibilidades de éxito de la película quitando énfasis a los elementos raros y poniéndolo en los insulsos.

Siegel no solo desperdició su tiempo, sino que también desperdició el guion de Stirling Silliphant y Peter Hyams (que debería haber sido el director).

Las escenas en las que se activa a los agentes durmientes son buenísimas (casi todos son actores habituales de Siegel: Mitchum, Sheree North y Roy Jenson).

Y Donald Pleasance, como en todas sus películas con Siegel, es un animal de teatro. Muestra de ello es su lectura del poema detonante de Robert Frost, que una vez oído resulta inolvidable.

DALCHIMSKY

El bosque es hermoso, oscuro y profundo.
Pero tengo promesas que cumplir
y millas por recorrer antes de dormir.
Recuerda, Nikolái, millas por recorrer
antes de dormir.

Pero Siegel, en su autobiografía, reconoce que la trama le resultaba tonta, así que, como es natural, decidió no darle relevancia. Siempre me pregunté por qué la película, tan divertida al principio, se convertía en un tostón cuando Bronson y Remick entraban en escena. Así que la idea de la MGM de incorporar a un director de altos vuelos para devolver la vitalidad a Bronson resultó ser un fracaso.

Después de esta película, Bronson quedaría relegado para siempre a la segunda fila.

Es decir, si Siegel en *Teléfono* tomó el dinero y corrió, y en *Golpe audaz* tomó el dinero y durmió, en *Fuga de Alcatraz*, por el contrario, tuvo su última erección artística. La diferencia entre el Siegel de la película de Eastwood y el de las otras dos con Bronson y Reynolds fue

que en esta película carcelaria Siegel tenía algo que perder… su reputación.

Con el guion conciso y minimalista de Richard Tuggle, tuvo el mejor material que le caía en las manos desde hacía tiempo para hacer una película genial. Además, Siegel volvía a los terrenos de juego de dos de sus mayores éxitos del pasado, la película carcelaria y una película de Clint Eastwood.

El viejo león siempre dejó claro que consideraba *Motín en el pabellón 11* –una película carcelaria de denuncia y estilo documental de los años cincuenta– su primera auténtica (buena) película. En tanto que película cuya técnica e intensidad llega a lo más alto de su género –sea este el de las películas carcelarias, el del cine policiaco de los cincuenta o el de las viejas películas que ponen por la noche en los canales de televisión local–, *Motín en el pabellón 11* es casi insuperable. Con *Motín en el pabellón 11*, no solo nació la reputación de Don Siegel como «maestro del cine de serie B», sino que también afloró su inclinación hacia la violencia y la brutalidad, así como su talento para elegir excelentes repartos (cuando se le dejaba a sus anchas).

El temible Neville Brand y el más temible aún Leo Gordon tienen tanto que ver con el éxito de *Motín en el pabellón 11* como Eastwood con el de *Fuga de Alcatraz*.

Pero, en última instancia, la razón del prestigio de *Motín en el pabellón 11* es sencilla: fue la mejor película carcelaria que se había hecho nunca.

En su autobiografía, Siegel cuenta que el guionista de *Fuga de Alcatraz*, Richard Tuggle, le dijo que *Motín en el pabellón 11* era su película carcelaria preferida.

Por otra parte, *Fuga de Alcatraz* era, además, su primera colaboración con Eastwood desde su extraordinario éxito con *Harry el Sucio* (también sería la última).

Harry el Fuerte fue escrita para Siegel (la dirigió Ted Post), e Eastwood ofreció a Don *Duro de pelar*, que Siegel, según dijo, rechazó, porque no creía que Clint pudiera sacarla adelante (resultó ser el mayor éxito de Eastwood hasta ese momento… Uf).

El caso es que, después de unas cuantas películas con otras estrellas –Matthau, Michael Caine, Bronson y John Wayne–, ese era el regreso del viejo a la clase película que mejor se le daba, y con el actor con el que mejor lo hacía.

En esa película no se dormiría en la silla.

Una película mala a partir de ese guion no solo indicaría que Siegel estaba en las últimas, sino que, además, empañaría tanto el recuerdo de *Motín en el pabellón 11* y *Harry el Sucio* como el lugar privilegiado de Siegel como el hombre que entendía a Eastwood. Aparte del hecho de que esta vez, pese a lo mucho que Clint respetaba a Don, si Siegel se quedaba dormido en su silla en el plató de *Fuga de Alcatraz*, seguramente, al despertar, se encontraría con que Eastwood estaba dirigiendo la película.

Eastwood, desde el mismísimo principio, tuvo siempre una idea clara de su propio personaje icónico, y Siegel la tenía también. Ningún otro director, ni siquiera Leone –a juzgar por los comentarios ásperos e insultantes que Sergio hizo a costa de Clint durante la campaña publicitaria de *Érase una vez en América*–, entendió mejor a Eastwood. Y Eastwood no confió a nadie su personaje cuidadosamente forjado como se lo confió a Don Siegel.

Siegel y Eastwood siempre estuvieron inteligentemente compinchados en lo que se refería a la manera de explotar la icónica imagen de Clint.

Primero como hombretón joven y apuesto en *La jungla humana* y *El seductor*, luego alejado de los wésterns para pasar a los dramas policiacos urbanos con *Harry el Sucio*.

Con Harry Callahan, Eastwood se actualizó, y el único auténtico heredero de John Wayne en el wéstern se convirtió en el prototipo de poli de los setenta, la década en la que los polis sustituyeron a los vaqueros como héroes preferidos del cine de acción.

Y en *Fuga de Alcatraz*, una vez más, Siegel e Eastwood tenían una nueva cima que alcanzar.

Un Eastwood mayor, de mediana edad.

Y, como tenían por costumbre, le sacaron el máximo partido.

El momento en que Eastwood avanza desnudo por los pasillos de Alcatraz es sencillamente una escena de una gran belleza cinematográfica. Sin embargo, es muy poco probable que Eastwood hubiera confiado esa clase de imágenes a los otros directores con los que trabajaba en esa época: James Fargo y Buddy Van Horn.

Y, aunque eso no lo sé con certeza, intuyo que Eastwood se habría sentido demasiado cohibido (es decir, avergonzado) para dirigirse a sí mismo en una escena como esta.

A esas alturas de su colaboración, muchas de las decisiones creativas eran decisiones conjuntas de dos mentes afines. Imagino a Eastwood y a Siegel, reunidos para hablar del guion, analizando cuánto tiempo debía avanzar la película hasta que Frank Morris pronunciase su primera frase. Y cuánto podía reducirse su diálogo después. Cuánto podía reducirse el diálogo de todos los demás personajes, excepto el de Patrick McGoohan, el locuaz y sádico alcaide. Y, hablando de manipulación icónica de un personaje, McGoohan realiza la suya. El antiguo personaje de *El prisionero* (el número 6), atrapado en una cárcel construida en una isla, tiene ahora bajo su control la cárcel más famosa construida en una isla desde la isla del Diablo. Solo que aquí McGoohan hace de «número 2».

Y su alocución inicial al preso, interpretado por Eastwood: «En Alcatraz no pretendemos formar buenos ciudadanos, pero sí buenos reclusos», se hace eco de la alocución que el número 2, interpretado por Patrick Cargill, dirige a McGoohan en el episodio 14 de *El prisionero*: «Hammer into Anvil».

Lo interesante de la manera en que Siegel empieza la película es que, pese a su virtuosismo, hace gala también de una austeridad –lo que yo describiría como «ebullición en frío»– que resulta adecuada para la época en que la película está ambientada.

Una auténtica precursora estilística de *Fuga de Alcatraz* en el género del cine carcelario es el primero de los catorce largometrajes de la serie japonesa de cine de acción *Prisión Abashiri* (1965), protagonizado por la versión japonesa de Eastwood, Takakura Ken, y dirigido por el Siegel de Ken, Teruo Ishii. Esta austera aventura estilística en blanco y negro,

una fuga de una cárcel en un entorno nevado, acompaña a la perfección la empresa de Siegel y Eastwood (es sumamente improbable que Siegel viera *Prisión Abashiri*, pero no es inconcebible que acaso Eastwood la viera por sus posibilidades para hacer un *remake*).

Fuga de Alcatraz trata de la historia real, supuestamente, de la llegada a la cárcel a principios de los sesenta del atracador y experto en fugas Frank Morris. Casi todos los elementos de la película parecen remontarse a otra época. La forma en que Eastwood mostraba una actitud menos propia de él que de un actor duro de los años cincuenta. Sin embargo, al buscar un equivalente apropiado de los cincuenta, no lo encontré. Los malos más empedernidos de la era Eisenhower, como Ralph Meeker y Charles Bronson, así como otros duros lacónicos, como Robert Mitchum, Brian Keith y John Garfield, hablaban por los codos.

Entre esos duros de los años cincuenta, solo Alan Ladd sabía mantener la boca cerrada. Pero el pequeño Ladd nunca podría compararse como sujeto de la cámara con el enorme Eastwood, esculpido por Rodin.

Donde más se percibe esa sensación de vuelta al pasado es en el propio género penitenciario. A partir de la adaptación muy fílmica que Harvey Hart (un director infravalorado) hizo de la obra de teatro de John Herbert *Los ojos de la cárcel*, protagonizada por Wendell Burton (*El cuco estéril*) y Zooey Hall (*Tras la puerta del miedo*), en 1971, se introdujo en el género el tema de la dominación masculina mediante la violación homosexual.

El tema volvió a abordarse tímidamente en el telefilme *La casa de cristal*, de Truman Capote. Sin embargo, la verdadera realidad de las implicaciones raciales de la violación carcelaria llena de rabia contra el sistema no se trató claramente hasta que la obra de teatro del exrecluso Miguel Piñero y su posterior adaptación cinematográfica, *Ojos cortos*, cambió para siempre el género cinematográfico penitenciario; la película resultante, dirigida por Robert Young, se reestrenó también como cine de explotación, con el título de *Slammer* (que vi en el Carson Twin Cinema, en una sesión doble con *Which Way is Up?*, de Richard Pryor).

Y, en la época, se añadió a esta realidad el hito televisivo *Scared Straight!*, un documental especial.

Después de *Scared Straight!*, no solo todas las historias sobre la cárcel tenían que plantear la amenaza de la violación homosexual; todo lo que uno pensara sobre la cárcel tenía que plantearlo también.

Si la chapucera peli carcelaria de Jamaa Fanaka *Penitenciaría*, realizada el mismo año que el filme de Siegel, fue un éxito sorpresa, se debió a la pelea en la celda («desbravar al potro nuevo»), una nueva aportación apasionante, emocionante y en apariencia realista al género.

Fuga de Alcatraz representa –en el punto máximo de esa toma de conciencia– la última vez que fue posible contar una historia carcelaria convincente que no se centrara en el aspecto de la violación masculina. Y ni siquiera *Fuga de Alcatraz* pudo prescindir totalmente de eso.

La escena menos convincente de la película es un ridículo intento por parte de un capullo gordo como un tonel de «desbravar» a Morris en la ducha. Como si alguien fuera a elegir a Clint Eastwood, a sus cuarenta y cinco años, para la subyugación homosexual. Así que la película de Siegel pudo centrarse, quizá por última vez (salvo cuando se trata de películas de época sobre los años treinta), no ya en esa sociedad retorcida de delincuentes desesperados, sexualmente violenta y racialmente motivada, basada en la supervivencia de los más aptos, sino en los intereses del género penitenciario de la vieja escuela.

En la primera mitad, se muestran el brutal aislamiento, las monótonas rutinas reglamentadas y los escasos privilegios, así como el alcaide cruel y sádico, un personaje que casi había desaparecido del género (excepto en las películas carcelarias de mujeres). En la segunda mitad, la película aborda otra cuestión que el género casi había abandonado desde hacía una década: un plan de fuga magistralmente concebido y muy bien detallado.

La mayoría de las fugas cinematográficas son asuntos emocionantes y ambiciosos, explotados para extraer cada segundo de tenso suspense. La fuga de Oliver Reed e Ian McShane al principio de la película de cine negro del maestro británico de la acción Douglas Hickox, *La celada*, es un ejemplo perfecto.

Pero el incesante esfuerzo de Morris para escarbar al principio en la Roca con un cortaúñas resulta vano, luego impresionante y, por último, heroico. Casi todo en la fuga nos parece único.

Cuando Morris anuncia por primera vez que quizá ha encontrado la manera de salir de la Roca, no se nos presenta de la manera en que estamos acostumbrados. No vemos a Morris deambular por el pasillo y descubrir de pronto un defecto en la fortaleza de piedra que solo él puede reconocer. A Morris no se le ocurre ninguna gran idea a modo de súbito hallazgo.

Una insignificante revelación pone de manifiesto otros nimios detalles en torno a la oportunidad.

Cada momento de la fuga, paso a paso, despierta interés, y, cuando ya nos hemos formado una clara idea del plan, estamos fascinados.

El continuo trabajo de escarbar en la Roca, la recogida de ropa para su baño a la luz de la luna (la parte más deficiente del plan, y lo que seguramente los llevó a la muerte en la vida real), las cabezas de cartón piedra que pintan y esculpen de forma concienzuda (la imagen que Siegel utiliza para los créditos finales), el soldador improvisado que crean para cortar los barrotes.

El plan requiere tal talento y tal inteligencia que, si no hubiesen muerto, no puede uno por menos que pensar que podría haberles valido la libertad condicional.

De manera similar, todas las cualidades que conlleva el intento de fuga –disciplina, habilidad, inteligencia, talento, audacia– podrían atribuirse también a la técnica de Siegel para representar la fuga.

De la misma manera que Morris escarba en la Roca, Siegel lo hace en el guion de Tuggle.

La misma afinidad que Siegel e Eastwood tienen como artistas, Siegel y Morris la tienen en su metodología.

Morris recurre a los métodos aprendidos a lo largo de su vida, basados en el ingenio, el sentido práctico, la experiencia y la habilidad, para excavar el muro de roca.

Siegel aprovecha las lecciones aprendidas a lo largo de su vida, basadas en el ingenio, el sentido práctico, la experiencia y la habilidad,

y las aplica a su uso del montaje. Siegel es casi tan callado como Morris, y prefiere ilustrar a través del montaje, en lugar de explicar por medio del diálogo expositivo.

Tras iniciar su carrera en la industria cinematográfica realizando montajes para las películas de otros directores (*Casablanca* y *Los violentos años veinte*, entre otras muchas), el primer montaje realmente significativo que utilizó en sus propias películas pertenece a esta obra maestra de la última etapa de su vida.

¿Escapan Morris y sus compatriotas?

Estoy seguro de que eran hombres muertos a los diecinueve minutos de lanzarse al agua.

Sin embargo, la verdadera fuga de la vida real fue que Siegel eludió el riesgo de defraudar a su amigo Eastwood. Estos dos hombres compartieron una colaboración artística entre una gran estrella y un gran director que sobresaldrá como la más grande de todos los tiempos. Buena parte de esa colaboración estriba en que cada uno de ellos tenía una deuda con el otro que nunca podría pagar.

Con Siegel, Eastwood había escapado de la condición de flor de un día en el sistema de los estudios de Hollywood (en lugar de quedarse en Italia, como Lee Van Cleef, y ensartar un espagueti wéstern tras otro).

Con Eastwood, Siegel había escapado del anonimato, al convertirse, a una edad ya tardía, en un cineasta de primera fila en Hollywood.

Y, cuando estos dos viejos compañeros, unidos por una amistad basada en el respeto y la admiración mutuos, la masculinidad y el afecto, hicieron lo imposible –escapar de Alcatraz–, cerraron la puerta de hierro de un portazo a sus espaldas.

HARDCORE: UN MUNDO OCULTO

(1979)

Después de *¿Quién llama a mi puerta?* y *El tren de Bertha*, así como de *Malas calles* y *Taxi Driver*, Scorsese se quitó por fin de la cabeza a John Ford y *Centauros del desierto*.

Pero Paul Schrader, no.

Antes de terminar la década de los setenta, aún le quedaba un *remake* más que hacer sobre la temática de *Centauros del desierto*.

Su segunda película como director, *Hardcore: Un mundo oculto*, de 1979.

En su película, Schrader sustituye al veterano de la guerra civil interpretado por John Wayne –el cabrón que odia a los comanches–, Ethan Edwards, por un calvinista holandés de firmes convicciones morales establecido en Míchigan, que interpreta George C. Scott: Jacob Van Dorn (Schrader se basó en su propio padre para la creación del personaje). Tal y como Ethan Edwards busca durante años a su sobrina Debbie (Natalie Wood) entre las tribus comanches, Jacob Van Dorn viaja a Los Ángeles decidido a encontrar a su hija menor de edad en el mundo de los pequeños papeles de la industria cinematográfica para adultos.

Normalmente, las películas que abordan este tema son pelis de explotación (*La oculta mano del crimen*, *Angel*, *Angel 2*, *La jauría del vicio*, *Kinjite. Prohibido en Occidente*) o telefilmes de denuncia (*Víctimas del vicio*, *Street Dawn*, *Off the Minnesotta Strip*, *La muerte conduce a Osaka*). *Hardcore: Un mundo oculto* cuenta esta misma historia, pero de una manera distinta y con un efecto diferente. En las películas arriba mencionadas, resulta ridículamente fácil para las jóvenes fugitivas caer en las garras de embaucadores callejeros. En *La oculta mano del crimen*, *Víctimas del vicio* y *Kinjite*, los chulos tienen bajo vigilancia las

estaciones de autobús y pueden abordar a una joven blanca asustada cuando no hace ni veinte minutos que se ha apeado del autobús. Y en todas ellas las jóvenes acaban en el negocio de la prostitución, inducidas mediante engaños, drogadas o seducidas. Pero en el guion de Schrader, la historia de la hija de Jacob, Kristen Van Dorn (Ilah Davis), narrada sobre todo fuera de la pantalla, no es el mismo cuento con moraleja de siempre.

Cuando vemos por primera vez a Kristen, de dieciséis o diecisiete años, en la fiesta parroquial navideña de Grand Rapids, parece una fugitiva incluso en su propia casa. Nada más verla, sabes que acabará siendo yonqui, prostituta infantil o suicida. Y esta hija del respetado diácono de la Iglesia, interpretado por Scott, se va a Los Ángeles de excursión con un grupo de la parroquia y ya no vuelve. Van Dorn contrata a un detective privado, interpretado por Peter Boyle, para que busque información sobre su hija extraviada. El detective invita al padre preocupado a una sala de cine cerrada y le proyecta una degradante bobina de 8 mm, titulada *Esclava del amor*, con imágenes sexuales de su hija haciendo un trío con un par de tíos repulsivos.

«¡Apáguelo!», grita Scott, mientras ve la degradación de su hija en la granulosa cinta. Columbia Pictures basó los anuncios en papel de toda su campaña publicitaria en esa escena, a la que añadió la frase: «¡DIOS MÍO! ¡ESA ES MI HIJA!».

Columbia Pictures montó un explosivo tráiler para la película que mostraba las intensas luces rojas del sexo en venta propias de ese ambiente, el sensacional y endemoniado tema electrónico de Jack Nitzsche, el rostro intensamente angustiado de George C. Scott, así como a la coprotagonista femenina, Season Hubley, yendo de aquí para allá con su pantalón de satén plateado y haciendo mohínes con el carmín rojo cereza corrido.

El tráiler no solo es bueno, sino que es demasiado bueno. En cierto modo tienes la sensación de que la película completa no ofrecerá, ni por asomo, tanto como el tráiler.

Sin embargo, la película de Schrader sí tiene unos cuantos elementos que uno no puede perderse.

Parte de una convincente premisa inapelable (un padre busca a su

hija en el mundo del cine XXX) y de un protagonista perfecto para esta clase de relato (Scott). *Hardcore* es un drama atractivo producido por unos estudios que promete, por el precio de una entrada, guiar al espectador en un recorrido turístico por el mundo del porno de Los Ángeles a finales de los años setenta. En principio, posee la clase que cabe esperar de una película realizada por unos estudios, pero simultáneamente atrae al cine a los espectadores que van en busca de sensaciones. Y, durante la primera hora, Schrader crea una película apasionante de una fuerza incuestionable.

Para empezar, Schrader rompe radicalmente con los otros largometrajes mencionados porque no muestra la degradación de la inocente. La dramatización de la joven víctima de los traficantes de carne es, en general, la mitad de la razón por la que, ya de entrada, se hacían estas putas películas. Por sórdidas o evidentes que sean, la secuencia de la degradación de la inocente es la única parte que siempre resulta eficaz.

Porque es imposible no compadecerse de la pobre chica (y, a menudo, de la pobre actriz).

En cambio, el filme *Hardcore* de Paul Schrader, tiene cosas más importantes que contar. Tal y como Schrader hizo con Travis Bickle, aquí nos induce a ver el mundo desde la perspectiva de Jake Van Dorn. Nunca llegamos a saber exactamente cuál fue la causa de que su hija perdiera el autobús de regreso a Míchigan y se quedara en Hollywood. Pero a medida que avanza la película, poco a poco empiezas a hacerte una idea bastante clara: que la película no confirma formalmente en ningún momento, pero que sí insinúa. Lo que, en la primera mitad, da solidez a la película es el hecho de que, aunque Van Dorn quiere castigar a alguien por haberse llevado a su hija a ese mundo, no hay un Sport ni unos Chicos de Acuña ni ningún otro malo de película de explotación a los que castigar. La decisión de su hija de no presentarse en el autobús para regresar a Grand Rapids ha sido solo eso: una decisión.

Salta a la vista que Kristen, a la primera ocasión que se le ha presentado, ha huido de la educación severa y atroz de Grand Rapids

impuesta por Van Dorn. Puede que la haya seducido alguien, pero no tenemos la impresión de que haya sido drogada o secuestrada, o retenida contra su voluntad, como Karen Lamm en *La oculta mano del crimen*.

Sin embargo, como vemos la película desde la perspectiva de Van Dorn, solo sabemos lo que Van Dorn sabe, y obtenemos información sobre su hija al mismo tiempo que él, aunque quizá nosotros lleguemos a conclusiones distintas sobre la información que se nos ofrece.

Por otra parte, Schrader presenta a un vengador que es muy diferente del de las películas mencionadas antes. En los demás largometrajes de fugitivas, por ridículo que sea el tío que se esfuerza en sacar a la chica de la calle (David Soul en *Víctimas del vicio*), está claramente previsto que te pongas de su parte. En *La oculta mano del crimen*, sin duda, quieres que Jim Mitchum encuentre a la pobre Karen Lamm, y, cuando ella muere (sin que ambos lleguen a tener otra escena juntos), es una tragedia. A partir de ahí, todo lo que Mitchum hace está justificado.

En cambio, con el Jake Van Dorn de Scott, nuestra sensación es otra. Mientras recorre hecho una furia el barrio del porno, no quieres que encuentre a Kristen. Quieres que se marche a casa.

Schrader evoca *Centauros del desierto* sin perder ni un momento ya al principio de la película con una secuencia de ritual comunitario al estilo de Ford (bien hecha). La celebración navideña de un grupo parroquial calvinista holandés en Grand Rapids. Con el Van Dorn de George C. Scott actuando como uno de los presbíteros de la parroquia (es quien bendice los alimentos antes de la comida de Navidad, y no se olvida de mencionar a los misioneros que difunden la palabra del Señor en tierras lejanas).

En la escena inicial, hay una gran frase que, según Schrader, procede de uno de sus tíos. Los niños de la fiesta de Navidad están reunidos en torno al televisor viendo un programa, y de pronto uno de los ancianos cascarrabias los reprende: «¿Sabéis quiénes hacen los programas? Los chicos que no han querido quedarse aquí. Se van a California y hacen

televisión. No me gustaban cuando estaban aquí y siguen sin gustarme».

Schrader presenta al Van Dorn de Scott en su nido cubierto de nieve de Míchigan, como un hombre decente casi cómicamente reprimido. Cuando se reúne con la interiorista de la fábrica de muebles de la familia, pone reparos al tono de azul que ella utiliza para su cartel, al que considera «abrumador». Sin embargo, poco después, ese mismo hombre ronda por las calles de Hollywood, llenas de marquesinas de cines XXX y de letreros de clubes de sexo en venta que son de colores rosa, rojo y de un azul más atrevido que el que él rechazó en Grand Rapids. Le repugna lo abierto y explícito que es el sexo y el material al que se ve obligado a enfrentarse en esa industria, y lo atormenta el dolor por el destino de su hija. Y esa repulsión convierte al decente diácono de la parroquia en un hombre de una violencia brutal. Trata salvajemente a la gente del mundillo del porno con la que se tropieza al igual que Ethan Edwards abate bisontes en *Centauros del desierto*: por pura rabia impotente.

Desde el punto de vista histórico, la película ofrece una interesante visión de la industria del cine para adultos de 1979. William Margold, una especie de embajador del mundo del cine adulto de finales de los setenta, dio carta blanca a Schrader, actuó como guía de este y le proporcionó, a él y a su producción, acceso para rodar en igual medida que los hermanos Ward hicieron con Harvey Bernhard y Michael Campus en *Goldy el Chulo*.

Sin embargo, cuando la película se estrenó, todos los que movían los hilos del entretenimiento para adultos, a quienes Schrader conoció durante el proceso, pusieron el grito en el cielo.

Consideraban, y con razón, que la industria del cine de entretenimiento para adultos era una industria cinematográfica tan legítima como la industria cinematográfica de Hollywood (daban trabajo a muchas personas, pagaban mucho dinero en impuestos al estado de California, alquilaban su equipo a las mismas empresas, revelaban sus películas en los mismos laboratorios). No obstante, el Hollywood corrupto no tenía reparos en señalarlos con el dedo, ni tenía

reparos en demonizarlos, no tenía reparos en calumniarlos para dejar clara su postura. Y, para ser sinceros, lo que hay de calumnia en la película de Schrader es lo que, en último extremo, la convierte en un timo moralista absurdo. A pesar de su moralismo mojigato, sin asomo de conciencia, Schrader encajó una subtrama de cine *snuff*. Las películas de cine *snuff* no eran una realidad; eran una leyenda urbana (como el legendario «chulo blanco») que los retrógrados utilizaban para marginar la legítima industria del cine para adultos. Y Paul Schrader y Columbia Pictures, en última instancia, no se diferenciaban en nada de la mayoría moral a la hora de mentir para exponer su argumentación negativa.

Así que todos aquellos que abrieron sus puertas a Schrader se sintieron, y de forma justificada, traicionados.

Ahora bien, lo que no resultaba evidente en 1979 era que la industria descrita en *Hardcore* iba a experimentar un cambio radical en los siguientes dos años por el que los hechos presentados en la película de Schrader parecerían una reliquia de un tiempo pasado. A finales de los setenta, algunas personas tenían aparatos de vídeo (en su mayoría Beta), pero no muchas. La revolución del vídeo VHS no se pondría en marcha realmente hasta 1981-1982. En el momento en el que se desarrolla la acción de la película, si querías ver una nueva película para adultos, tenías que salir de casa e ir a un cine para adultos a ver un largometraje que incluía sexo explícito. Pero el ciudadano medio de las zonas residenciales había dejado de ver películas guarras en los cines guarros hacía tiempo.

Sin embargo, la revolución del vídeo dio paso a todo un público nuevo para el cine porno. Ahora era posible alquilar las películas en tu videoclub familiar (la razón por la que la mayoría de los videoclubes familiares pudieron competir con cadenas como Blockbuster –durante un tiempo– fue que alquilaban cintas XXX, algo que Blockbuster no hacía).

Las películas clasificadas XXX y las estrellas del porno estaban a punto de convertirse en un fenómeno de masas. Daba la impresión de que había pasado una década desde la historia narrada en *Hardcore*. A

pesar de que Schrader utiliza muchos barrios de sexo, escaparates y salones de masaje reales (ahora desaparecidos), al espectador nunca le parece del todo auténtica su representación de la industria del entretenimiento para adultos de los años setenta. Porque la intención moralizante del paisaje de Schrader resulta falsa y, cuando añade cine *snuff* a la mezcolanza, es directamente insultante. El recorrido de Schrader por el mundo del porno no tiene ni punto de comparación con el de Friedkin por los bares de sado masculino de Nueva York ese mismo año en la película *A la caza* (que también tiene una música sensacional de Jack Nitzsche). La película de Friedkin parece auténtica al espectador; es, además, una experiencia sensorial fantasmagórica que atrae y da miedo como ninguna otra en el cine (ni siquiera en el porno homosexual de los setenta). No obstante, como ya he dicho, la primera mitad de *Hardcore* posee una fuerza incuestionable, y George C. Scott, un actor cuya especialidad era la erupción volcánica, confiere una apariencia convincente al viaje de Van Dorn. Y, si bien al principio este viaje solo produce frustración al turista de Míchigan, hacia el final de la primera hora de película Van Dorn y Schrader tienen una sagaz idea.

A fin de seguir el rastro a su hija, Van Dorn trata de localizar a uno de los actores que aparecían con ella en la cinta de sexo. Y con ese fin se le ocurre la brillante idea de organizar audiciones para su propia película para adultos. El montaje de los actores que se presentan a las sesiones de casting con Van Dorn (que se disfraza de lo que, a su modo de ver, es un productor de cine porno: peluquín, bigote postizo y camiseta teñida con nudos) es la mejor secuencia del filme, y la comedia inherente es el único momento en que la película se toma un respiro del rechazo hacia sí misma. Hal Williams, el sargento de instrucción de Goldie Hawn en *La recluta Benjamin*, arranca las risas del público en el papel de Big Dick Blaque, airado semental del porno.

De pronto… Will Walker (el actor que hemos visto follarse a la hija de Scott en *Esclava del amor*), una réplica de Keith Carradine en flaco y repulsivo, entra en la habitación, acompañado por los estimulantes acordes de Jack Nitzsche (es el momento de la película donde se hace un uso más eficaz), y nosotros, los espectadores, lo identificamos unos

segundos antes que Van Dorn, con lo que nos enderezamos en la butaca y nos inclinamos hacia la pantalla. Y es aquí donde *Hardcore* se convierte en la película que quiere ser, así como en la película que Columbia Pictures promocionó con su fantástico tráiler.

Esta es la escena hacia la que avanzaba la película en todo momento, y ahora por fin hemos llegado. Y en el papel de un actor de cine para adultos que usa el seudónimo de Semen Jim, Will Walker es el intérprete mejor elegido de la película.

Walker era un actor raro, flaco, con greñas rubias, casi guapo (sin llegar a serlo), que apareció de pronto en unas cuantas películas a finales de los setenta, *Driver* y *Deporte mortal*, y después, igual de deprisa, desapareció. Jake Van Dorn está buscando a su hija, pero también está buscando a alguien a quien castigar. Alguien a quien castigar por el hecho de que su hija se haya marchado de Grand Rapids, haya salido en esa cinta de 8 mm con escenas de sexo y lo haya obligado a descender a ese infierno en la tierra. Y, cuando por fin se halla cara a cara ante una conexión tangible con la degradación de su hija, un hombre a quien, de hecho, vio metérsela a su hija (para colmo, por detrás), tanto la película como Van Dorn entran en erupción.

No obstante, al igual que el Sport de Harvey Keitel en *Taxi Driver*, el incipiente actor de cine explícito Semen Jim, interpretado por Will Walker, puede ser repulsivo, pero no es del todo despreciable. Al principio, trata al productor de porno de aspecto ridículo de Van Dorn con un sagaz escepticismo que impresiona al público.

Pero cuando el personaje de Scott lo reconoce y dice a Jim que ha visto su trabajo, Walker reacciona de un modo casi encantador. Después de la arrogancia inicial, se transforma en un incipiente actor entusiasmado: «Bueno, yo he hecho muchas películas, muchas, cortas, largas, ningún papel importante, desde luego, pero he hecho cosas bastante buenas».

Su sincero entusiasmo ante la idea de que se lo considere por un momento para una película de verdad –y no una simple bobina– resulta un tanto contagioso. Además, es la única vez en que Schrader abandona su intención moralizante y muestra la industria del cine para adultos

como lo que en realidad es.

No una empresa delictiva.

No el cuarto círculo del infierno.

Sino una industria cinematográfica legal, que tributa, dedicada a ofrecer entretenimiento explícito para adultos.

Semen Jim incluso menciona que los individuos que rodaron la bobina de 8 mm de sexo con su hija eran un par de universitarios y que les pagaron veinte dólares. En otras palabras, Kristen no es la pobre Karen Lamm en *La oculta mano del crimen*; quería intervenir en *Esclava del amor*. La razón por la que Kristen viste un pantalón plateado y folla ante una cámara en Hollywood, en lugar de preparar magdalenas para venderlas en una celebración de la parroquia de Grand Rapids no es Semen Jim ni aquellos universitarios que hicieron la película, ni ningún otro de los falsos villanos que Schrader se saca de la manga en la última media hora del largometraje. Ella está allí por Van Dorn. Prefirió esta vida a la estricta educación que él le daba.

Jake, después de experimentar una conmoción momentánea de reconocimiento cuando Jim entra en la habitación, se recupera y conserva la calma por un momento. Van Dorn comenta que ha visto la cinta de *Esclava del amor* y pregunta por la actriz con la que Jim aparecía, sin dejar de mencionar que le gustaría localizarla para su película. El Jim de Walker se queja de que esa chica es una «degenerada» y de que después le dolió la polla durante una semana. Es entonces cuando Jake estalla y, arremetiendo contra el pobre chico, lo golpea hasta conseguir sonsacarle cierta información: un nombre que permite a Jake perseverar en su búsqueda y a Schrader seguir contando su historia. Esta es la maniobra más audaz de Schrader, porque, cuando George C. Scott se deja llevar por una rabia impotente ante ese pobre desdichado, no estamos del lado de Scott. Incluso creemos en lo que Jim ha dicho sobre su hija. Seguramente es una «degenerada» y seguramente le ha dolido la polla durante una semana. Por desgracia, después de esa escena, la película ya no tiene adónde ir, y el resto vira hacia lo ridículo.

Porque, en la vida real, Van Dorn, después de desahogar su rencor en

el único rostro tangible al que puede echar la culpa y caer en la cuenta de que su hija no fue secuestrada u obligada a participar en la cinta (lo hizo por veinte pavos), casi con toda seguridad habría vuelto a casa. Pero, como se trata de una película, Van Dorn continúa buscando. Y Schrader, para mantener la película en marcha, recurre a una lista de la compra de ardides argumentales cinematográficos poco convincentes que despojan a la película de la relativa integridad que mantenía en la primera parte.

Paul Schrader es un guionista magnífico, con un punto débil colosal y flagrante. No sabe escribir guiones para películas de género. Y ya sea por falta de atención o por un arraigado desprecio por el género, todos los guiones de género que ha escrito contienen ardides argumentales absurdos concebidos para hacer avanzar la trama y mantenerla en marcha por su artificioso cauce.

Al principio de *Hardcore*, resulta totalmente inverosímil que el detective interpretado por Peter Boyle –con la poca información que tiene– pueda seguir el rastro de esa cinta de sexo en la que aparece la hija (y no hablemos ya del absurdo detalle de que una sala de cine cualquiera de Grand Rapids tuviera la posibilidad de proyectar una cinta de 8 mm). La manera en que Boyle lo consigue no se explica ni remotamente en ningún momento, pese a que toda la trama se articula en torno a ello. Supongo que el personaje de Peter Boyle es sencillamente el mejor detective del mundo (oye, quién lo habría dicho).

En *American Gigolo*, la inocencia de Julian Kaye (Richard Gere) en la investigación del asesinato clave resulta evidente. Sin embargo, Schrader, para comprometerlo en la investigación, presenta la situación de manera que el inspector de policía encargado del caso (Héctor Elizondo), sin la menor lógica, convierte a Julian en el principal sospechoso.

Cuando dice a Julian: «Yo creo que eres claramente culpable», uno espera que Julian le pregunte por qué, pero no lo hace, porque la única respuesta concebible es que Schrader necesita poner a Gere en peligro y, con ello, convierte ese estudio del personaje centrado en una forma

de vida en una especie de película policial poco convincente. Ahora bien, se sugiere al público otra razón por la que Elizondo sospecha de Gere: la envidia. Pero ¿de verdad se espera que creamos que el inspector de policía interpretado por Elizondo es tan corrupto que endosaría un asesinato a un hombre inocente solo porque envidia su destreza con las mujeres? Ningún otro aspecto del personaje induce a pensar eso ni remotamente.

Ahora bien, ninguna de sus otras películas acumula tantos ardides argumentales como la segunda mitad de *Hardcore*.

Por supuesto, no nos tragamos que Walker tenga información real para Scott. Pero, como se trata de una película, y Schrader ha de hacer avanzar la trama, claro que Walker tiene información.

A continuación, apartándose del tema, viene el desvío hacia las películas *snuff* (que a mí se me antoja una forma más cínica de explotación que la que Schrader condena a lo largo de toda la película).

Después, hacia el final –y aquí es donde el guion de Schrader realmente toca fondo–, un par de personajes secundarios, nada convincentes, Tod (Gary Graham) y Ratan (Marc Alaimo), son elevados de manera poco creíble al rango de villanos para que el padre interpretado por Scott y el detective interpretado por Boyle dispongan de alguien contra quien combatir en el clímax (lo bueno de la película hasta entonces era que no proporcionaba villanos fáciles). Boyle incluso mata a tiros a Ratan en una concurrida calle de San Francisco, y, por supuesto, este asesinato no tiene consecuencias (cuando el cineasta Schrader toma estas decisiones absurdas, uno se pregunta qué ha sido del crítico de cine Schrader).

Todos estos recursos trillados convierten la segunda mitad de *Hardcore* en una versión muy inferior de la película de tema similar *La oculta mano del crimen*, de Richard Heffron, que se estrenó solo unos meses después de *Taxi Driver*. Las dos cuentan historias parecidas, pero, además, comparten frases promocionales similares.

HARDCORE

¡DIOS MÍO! ¡ESA ES MI HIJA!

La gran diferencia entre las dos es que, si bien la primera parte de *Hardcore*, llena de matices, es indudablemente mejor que *La oculta mano del crimen*, un filme de cine de explotación a todas luces, la segunda parte de *Hardcore* es un desastre, y, en cambio, *La oculta mano del crimen* es una película de género «venganzamática» bastante eficaz. Además, casualmente, *La oculta mano del crimen* fue escrita por Ivan Nagy, quien, según Nick Broomfield, en su documental *Hollywood Madam*, fue el chulo de Heidi Fleiss (¡por fin un chulo blanco en la vida real! Y no se parece en absoluto a Harvey Keitel, ni a David Soul, ni a Wings Hauser. Tampoco ronda por las esquinas de las calles como sus equivalentes negros. En lugar de eso, ¡dirige episodios de *Starsky y Hutch*!). En *La oculta mano del crimen*, una barriobajera Anne Archer interpreta más que nada a Heidi de joven. Por consiguiente, la organización de la prostitución representada en *La oculta mano del crimen* es un poco más creíble que en otras películas de explotación con temas similares (*La jauría del vicio, Angel, Angel 2, Haciendo la calle, Kinjite. Prohibido en Occidente, Víctimas del vicio* y *Desenlace mortal*).

Y, de manera reveladora, los villanos que regentan el negocio de la prostitución en *La oculta mano del crimen* son un poco menos villanos que los de los títulos anteriores (cuando muere la hermana de James Mitchum, no es culpa de ellos, sino de un psicópata: John. Y Anne Archer parece estar desconsolada por la muerte de Karen Lamm).

La problemática segunda parte de *Hardcore* también introduce a una sustituta femenina del personaje de Martin Pawley de Jeffrey Hunter en la forma de Niki (Season Hubley), una actriz porno con el corazón de oro a la que Jake paga por ayudarlo a seguir la pista a su hija, Kristen, y con la que entabla amistad. Al igual que el Martin Pawley de *Centauros del desierto*, Niki pertenece a la cultura que Van Dorn

desprecia. En la primera parte de la película, el personaje de Scott solo tiene una cosa en la cabeza: encontrar a Kristen. Y aunque ambos, el ruin detective privado de Peter Boyle, que (más o menos) ayuda a Scott, y Dick Sargent (*Embrujada*), como amigo de la parroquia, que intenta exhortar a Van Dorn a regresar a casa desde el lado oscuro, están bien en sus papeles acertadamente asignados, su única función real es facilitar (Boyle) e ilustrar (Sargent) la brutal trayectoria del personaje de Van Dorn.

Cada actor o extra con el que Scott se topa en este sórdido mundo paralelo a Hollyweird presentado por la película existe solo para provocar frustración, repulsión o cólera a este guerrero herido de la superioridad moral.

Eso es así hasta que Niki entra en escena.

Niki habla como un personaje de película, se le conceden unas cuantas frases caprichosas (es una devota de la astrología) y se le permite ser algo más que una simple representante humana de la decadencia social. No solo eso, sino que, además, Van Dorn (casi enseguida) siente simpatía hacia ella, gracias a lo cual Scott sale del tono monocorde que ha estado mostrando durante toda la película.

Ahora bien, aunque Hubley no tiene ninguna culpa, Niki no llega a ser en ningún momento un personaje convincente. Es la versión de trabajadora sexual de finales de los años setenta equivalente a las chifladas hippies y raras de finales de los años sesenta que Goldie Hawn solía interpretar. Tampoco tiene la profundidad que Jodie Foster aporta a Iris y Linda Haynes a Linda Forchet. En un principio, Schrader quería asignar el papel a Diana Scarwid, que acababa de obtener una nominación al Óscar por su actuación en *Max's Bar*, de Richard Donner. Pero, según Schrader, el presidente de Columbia Pictures, Dan Melnick (volveré sobre él más adelante), «se puso firme» y dijo al director: «No quiero dar un papel a alguien a quien no quiero follarme». Así que Schrader se vio obligado a prescindir de Scarwid y encontró a Season Hubley, de la que comentó: «Hubley es demasiado mona para mí, pero perfecta para Danny».

No obstante, la Niki de Hubley sí aligera un poco el proceso e

introduce un interesante elemento temático nuevo al *remake* parafraseado de Schrader sobre *Centauros del desierto*.

Mientras Van Dorn busca a su verdadera hija, Kristen, Niki empieza a hacer, poco a poco, las veces de hija sustituta. Pone un rostro humano que él no puede despreciar en un mundo y una cultura que sí desprecia. Y él pone un rostro humano a un mundo que ella nunca ha conocido. Al igual que nosotros, los espectadores (y Paul Schrader), Niki considera ridículas sus creencias calvinistas holandesas, pero respeta el hecho de que crea en algo. Y cuando en determinado momento le dice: «La encontraremos en un par de días», por primera vez en la película alguien ofrece a ese pobre desgraciado, en medio de su desesperación, un atisbo creíble de esperanza.

La escena en la habitación del hotel en la que Van Dorn intenta explicar a Niki las creencias de su anticuada orden religiosa es la única vez en la película en que se permite al actor Scott mostrar un mínimo encanto, o sentido del humor. Cuando oye su evangelio a través de los oídos de Niki, incluso Van Dorn casi reconoce lo absurdo que es. Los dos personajes consideran que el otro es un caso perdido y, sin embargo, se comprenden y se aprecian mutuamente.

Como *Taxi Driver*, *Hardcore* avanza hacia un final que se ha preparado temáticamente a lo largo de toda la película.

En la concepción original de Schrader, el guion venía a ser un cruce entre *Centauros del desierto* y *Chinatown*. Después de buscar a su hija durante toda la película, Van Dorn se entera de que ella muere en un accidente de tráfico sin relación alguna con el porno. Es entonces cuando Peter Boyle da la noticia: «Esto es Chinatown, Jake», y Van Dorn vuelve a Grand Rapids.

Sin embargo, esto no resulta demasiado trágico.

Porque, a estas alturas, el público se ha enamorado de la trabajadora sexual Niki, compañera de Jake, y él se lleva a Niki consigo. Aunque retorcido, resulta emocionalmente satisfactorio: Van Dorn sustituye a una hija por otra. Una a la que no puede salvar por otra a la que sí puede hacerlo. Lo que no es emocionalmente satisfactorio es el final de la película dirigida por Paul Schrader. En la película de Schrader, Van

Dorn encuentra a su hija, y esperamos que ella lo rechace y lo envíe de vuelta a Grand Rapids, cuando de pronto, de manera muy poco convincente (¡y me quedo corto!), ella cambia de idea en el último momento. Y Van Dorn pronuncia su versión de la frase de *Centauros del desierto*: «Kristen, llévame tú a casa».

¡Abucheo!

Cuando vi *Hardcore* la noche del estreno en la sala de United Artists en el centro comercial Del Amo, todo el público (con el cine al completo) rechazó la decisión final de la hija por considerarla una conclusión de la historia poco convincente y forzada (hubo un abucheo en sentido literal).

Así que Van Dorn regresa a Míchigan con el pendón de su hija y deja a Niki para que se las arregle sola, abandonándola a su suerte. Al año siguiente, Season Hubley interpretó el papel de otra trabajadora sexual de Hollywood (esta vez una prostituta), en otra visita guiada por la selva de Hollyweird en una película de culto del cine de explotación: *La jauría del vicio* (que presenta a otro más de esos unicornios: el chulo blanco que aparece solo en el cine). Debido a la proximidad entre los estrenos de *Hardcore* y *La jauría del vicio*, inevitablemente esta se ve como el acto final de la trayectoria de Niki.

En el libro *Schrader on Schrader and Other Writings*, en sus comentarios en el DVD y en un intercambio de e-mails conmigo, Schrader culpa al mandamás de Columbia Pictures, Daniel Melnick, por el cambio en el final del guion original.

Schrader me dijo: «Dan Melnick insistió en que Van Dorn rescatase a su hija». Una de las razones de los abucheos del público en la proyección de la noche del estreno fue, además del forzado final, la interpretación poco convincente de Ilah Davis en el papel de Kristen. Tampoco me trago que Debbie quiera volver a casa en *Centauros del desierto*. Pero Natalie Wood era una actriz de calidad suficiente para vender la forzada idea. Ilah Davis no tiene esa calidad. De hecho, da pena. Schrader explica que Davis no era actriz; se le asignó el papel por su experiencia en el cine porno. En realidad, solo la necesitaba para que cumpliera su función en la cinta *Esclava del amor*, porque, en el

tercer acto previsto, ella moría fuera de la pantalla. Pero cuando Melnick lo obligó a introducir ese cambio, hubo que exigirle a Davis mucho más de lo que podía dar. Schrader contó: «Tuve que buscarle unas clases de interpretación a Ilah y echar a esa criatura frágil y asustada a la jaula con George C. Scott, cuya reputación de borracho todo el mundo conocía».

La excusa de Schrader («Melznick me obligó») no recibe el respaldo del productor ejecutivo de la película, John Milius. Tres años después del estreno de *Hardcore*, pregunté a Milius por la producción. En aquella ocasión, él describió el hecho como «un guion magnífico convertido en una pésima película», y echó la culpa a la dirección de Schrader. Cuando pregunté a Milius por la excusa de Schrader (la intromisión de los estudios), el gran John me dijo: «Nadie lo obligó a cambiar nada, hizo exactamente lo que quiso».

Por entonces di crédito a la versión de Milius. Sin embargo, hoy me creo la de Schrader. Me creo, en efecto, que el jefe de los estudios lo obligó a convertir el «guion magnífico» en una «pésima película».

Aun así, considero culpable a Schrader.

Lo culpo por esgrimir la misma excusa cobarde que utilizan muchos directores de fiascos después del hecho consumado: «Los estudios grandes y malos me obligaron».

Como si ellos no pudieran haberse negado.

«Pero en ese caso no la habrían hecho».

Pues vale.

¿Quién quiere dedicar tres meses a hacer una mierda de versión de su película? ¿Y luego pasar el resto de su vida poniendo excusas por ella, o encogiéndose cada vez que la ve, como hace Schrader en los comentarios del DVD?

Cuando me puse en contacto con Schrader, le hice notar que, si bien me gustaba la primera parte de la película, soy muy duro con ella y con él en la segunda parte.

Él contestó: «No creo que puedas ser más duro que yo con la segunda parte de la película».

LA CASA DE LOS HORRORES

(1981)

En el sofocante verano tejano del año 1973, partiendo de un mínimo presupuesto y de un plazo de cuatro semanas, con un equipo de lugareños, el director Tobe Hooper jugueteó un poco y le salió una de las mejores películas de todos los tiempos: *La matanza de Texas*.

Para mí, *La matanza de Texas* es una de las pocas películas perfectas que se han realizado. Hay muy pocas películas perfectas. Eso no representa ningún problema, ya que, en la búsqueda del arte cinematográfico, la perfección no debería ser el fin. No obstante, cuando se alcanza (aunque sea de manera fortuita), constituye un logro.

No vi *La matanza de Texas* cuando se estrenó, en 1974. Por entonces yo aún dependía de un adulto para que me llevara a ver algo así. No es que mi madre me prohibiera verla. Sencillamente no le interesaba ir a ver algo titulado *La matanza de Texas* (tampoco me llevaba a pabellones donde se disputaban combates de lucha libre, así que me vi privado de Jimmy Snuka la Supermosca y Porkchop). Sí la vi unos dos años más tarde, cuando New Line Cinema adquirió los derechos y la reestrenó en una sesión doble con el extraordinario filme *giallo* de Sergio Martino titulado *Torso. Violencia carnal*.

En lugar de enfrascarme en el empeño de ofrecer una explicación sobre la perfección de *La matanza de Texas*, quiero analizar una obra posterior de Hooper. *La matanza de Texas* fue tan única en su especie que, desde luego, no cabía esperar que el autor dirigiera después algo igual de satisfactorio.

Por tanto, no es de extrañar que la siguiente película de Hooper, *Trampa mortal* (protagonizada por Neville Brand y un cocodrilo hambriento), se considerara en un principio una decepción. No

obstante, la reputación de esta entre los aficionados al género fue mejorando a medida que, en los años ochenta, empezó a verla más gente en sus vídeos caseros. No es *La matanza de Texas*, pero resulta eficazmente sórdida y terrorífica. La mayor parte de la película transcurre en un mismo lugar, un hotelucho situado a la orilla de un pantano. Y Hooper hace un trabajo extraordinario con el plató, barato pero eficaz. Neville Brand se luce en el papel del maniaco de remate Judd, el encargado del hotel Starlight. La principal atracción del establecimiento es un cocodrilo enorme que Judd tiene en un cercado para exhibirlo a los turistas. Pero, como se verá, el punto fuerte del dueño del hotel es asesinar a sus huéspedes, sobre todo a las mujeres jóvenes y sexis (aunque qué razón podía tener cualquier mujer para alojarse en semejante cuchitril es uno de los elementos de la película que más fe exige), y después hacer desaparecer los cadáveres dándoselos de comer al cocodrilo. La trama se complica cuando un extraño matrimonio y su hija de siete años llegan al Starlight como huéspedes (Marilyn Burns, de *La matanza de Texas*, y William Finley, de *El fantasma del Paraíso*, que ofrecen unas interpretaciones histriónicas que no desmerecerían en un largometraje de John Waters). El cocodrilo acaba comiéndose al perro de la niña y a su papá. Judd termina atrapando y aterrorizando a la madre. La niña escapa, y los esfuerzos del loco de atar por atrapar a la niña llevan a Judd a su inevitable última morada en el vientre del cocodrilo.

La película presenta una entretenida combinación de elementos: un ambiente genuinamente terrorífico y siniestro; un sórdido factor sexual, que le confiere cierto tono de *roughie* (película de sexo duro y violencia) de principios de los años setenta; y actuaciones exageradamente afectadas a cargo de un cansino reparto compuesto por abotargados rostros conocidos.

Cualquier fan de la actriz Carolyn Jones (que era una de las mujeres más interesantes del cine de los cincuenta) quedará horrorizado al ver el atroz aspecto que presenta aquí. Con todo, su caracterización de madama de prostíbulo de pantano es sorprendentemente precisa y convincentemente auténtica.

Roberta Collins, una de mis *starlets* preferidas de New World Pictures (*Cárcel de mujeres, La cárcel caliente* y Matilda la Huno en *La carrera de la muerte del año 2000*), interpreta su papel en la bobina inicial como una de las prostitutas de Jones y la primera víctima de Judd con asombrosa seriedad (es la bobina más eficaz de la película).

Y el joven y prometedor Robert Englund está directamente sensacional.

A diferencia de *Creepshow*, de George Romero, y la serie de televisión *Historias de la cripta*, en las que los realizadores se dejaron la piel en el intento de reflejar el aire y la estética de las historietas de terror de Entertainment Comics, la peli de Hooper refleja, sin aparente esfuerzo, la repulsión humorísticamente malévola de los horripilantes cómics.

Vi *Trampa mortal* antes de *La matanza de Texas* durante la semana en que se proyectó en Los Ángeles (en el Carson Twin Cinema, por supuesto) como parte de una sesión doble junto con un documental larguísimo sobre el ocultismo titulado *El poder de la parapsicología* (*Viaje al mundo de lo desconocido*), narrado por John Carradine. Supuestamente contenía imágenes reales de exorcismo (eso no me lo tragué, pero quedaban muy bien). Por el anuncio aparecido en el periódico de esa película sobre un cocodrilo, supe que el director era el mismo que el de *La matanza de Texas*.

Esa noche fui al cine con Floyd,[43] el hombre de treinta y siete años que tenía alquilada una habitación vacía en casa de mi madre.

A Floyd y a mí nos encantó *Trampa mortal*.

No porque pensáramos que era una gran película. Los dos consideramos que, para ser una peli de terror barata, no estaba mal. Y había unos cuantos momentos destacados. Nos gustaron los actores. Nos gustó la sordidez. Valoramos especialmente el eficaz susto repentino (al estilo de *Tiburón*) cuando, de pronto, el cocodrilo traspasa la cerca y atrapa a William Finley por detrás. Pero sobre todo nos encantó Robert Englund en el papel de Buck, un rompeculos malhablado representante de la chusma blanca.

Al comienzo de la película –justo en el primer momento– hay una toma de Roberta Collins vacilante, rodada a través de la V delimitada

por las piernas de Buck enfundadas en unos Levi's, mientras este dice fuera de la pantalla:

–Me llamo Buck y estoy aquí para follar (*fuck*).

Floyd se volvió hacia mí e, incrédulo, me preguntó: «¿Qué ha dicho?».

Yo se lo repetí: «Me llamo Buck y estoy aquí para follar».

Al repetirle la frase, Floyd soltó una carcajada. Y, cuando a Floyd le entraba la risa, era imposible no reírse con él. Así que los dos nos reímos. Y, en ese momento, justo al principio de la película, nos entró el mayor ataque de risa tonta que yo he tenido en un cine. Después, cuando Buck intentó follarse a Roberta Collins por el culo, volvimos a troncharnos. Nos reímos de esa primera frase, la de «Buck/follar» (*Buck/fuck*), durante los primeros veinte minutos de la película (la parte más seria). En cuanto uno de los dos se calmaba y empezaba a recobrar la compostura, el otro volvía a reírse, y con eso los dos nos desternillábamos otros cuatro minutos.

En el estreno mundial de *Érase una vez… en Hollywood*, en el Festival de Cine de Cannes, Gael García Bernal me contó que eso mismo les había pasado a él y a Diego Luna cuando Brad Pitt, en el aparcamiento del restaurante Musso and Frank, pronunció la frase: «No llores delante de los mexicanos».

Dijo que se rieron de tal modo, y durante tanto tiempo, que la novia de Gael empezó a enfadarse con ellos.

En una sala normal (es decir, no un cine de barrio) es posible que Floyd y yo hubiéramos molestado a los otros espectadores. Pero en los cines de barrio con escaso aforo, siempre se percibía una sensación general de malestar y de apatía (en los cines de barrio abarrotados, con buenas películas de acción, ocurría todo lo contrario).

Al final recuperamos el control, nos calmamos y vimos la película. Aun así, esperamos impacientes el regreso de Buck. Al cabo de unos cuarenta minutos, apareció otra vez. En cuanto vimos la cara de Robert Englund, nos echamos a reír a carcajadas de nuevo. No es que nos propusiéramos hacer el tonto; es que no podíamos evitarlo. Así pues, no fue la película lo que nos encantó, sino verla. Y en el coche, de regreso

a casa, volvimos a reírnos como tontos de la frase de «Buck/follar» (*Buck/fuck*).

Poco después empecé a fijarme en que Robert Englund salía en otras películas (aún faltaban años para *Pesadilla en Elm Street*). *Ha nacido una estrella, El gran miércoles* y mi aparición preferida después de *Trampa mortal*: *Stony, sangre caliente*.

Yo le decía a Floyd: «Eh, tío, acabo de ver a Buck en otra película [Floyd no conocía su verdadero nombre; para él fue siempre "Buck"]».

De más está decir que guardo recuerdos muy gratos de cuando vi *Trampa mortal* durante su semana en cartel en Los Ángeles en 1976.

Después Tobe Hooper realizó la adaptación para la televisión en dos partes/dos noches de la novela de Stephen King *El misterio de Salem's Lot*, que recibió algunas de las mejores reseñas que un telefilme había tenido hasta entonces. Judith Crist, en *TV Guide*, la puso por las nubes, al igual que el crítico de televisión del *Los Angeles Times*, que dijo que era uno de los mejores relatos de vampiros que se habían rodado en la historia.

Me perdí la película la primera vez que la pusieron porque en ese momento estaba actuando en una obra de teatro (eso ocurrió cinco años largos antes de que tuviera un aparato de vídeo VHS). No solo leí esas buenas reseñas, sino también los amplios comentarios sobre el filme publicados en la revista de terror más importante de entonces: *Fangoria*.

George Romero dijo en las páginas de esa revista que *El misterio de Salem's Lot* era su adaptación preferida de una obra de King. Añadió: «Sí, *Carrie* era buena, pero no tanto como el libro». (No estoy de acuerdo, y King tampoco). La actriz Mary Windsor, que intervino tanto en *El misterio de Salem's Lot*, de Hooper, como en *Atraco perfecto*, de Stanley Kubrick, dijo que Hooper era el mejor director joven con el que había trabajado desde Kubrick. Lo llamó «otro Stanley».

Bob Martin, el director de *Fangoria*, escribió: «La adaptación de Hooper demostraba una comprensión mucho más profunda de la obra

de King y del género de terror que *El resplandor*, de Kubrick». (En aquellos tiempos, la prensa de terror se puso totalmente del lado de King en sus quejas con respecto al trabajo de Kubrick).

Así que, cuando por fin la vi, estaba preparado para encontrarme con algo magnífico.

Y menuda decepción me llevé.

Para mí, venía a ser un telefilme forzadamente dilatado con un estilo muy televisivo (y eso que a mí me gustan los telefilmes). Comparado con otro telefilme de características similares, *La verdadera historia de Frankenstein*, también proyectado en dos noches, basado en una novela de terror clásica y protagonizado por James Mason, este segundo era mucho mejor.

Intenté volver a verlo hace un par de años, y sencillamente me aburrió. Solo aguanté los primeros veinticinco minutos.

Desde mi punto de vista, lo único que se sostenía era la interpretación de David Soul. Me recordó lo intenso que era como actor por aquel entonces (el episodio piloto de la serie televisiva *Starsky y Hutch* es otro buen recordatorio). Para poner eso en perspectiva, la actuación de David Soul fue el único aspecto negativo que *Fangoria* encontró en la adaptación de Hooper.

Así que, después de *El misterio de Salem's Lot*, Tobe Hooper pasó a hacer su primer largometraje para unos estudios cuando Universal Pictures lo contrató para dirigir la breve película de terror *La casa de los horrores*.

Para los lectores de *Fangoria*, junto con John Carpenter, George Romero, David Cronenberg y, más adelante, Joe Dante (este ofrecía las mejores entrevistas), Tobe Hooper era una superestrella. El principal público de la revista eran chicos de entre trece y veintitrés años (yo entre ellos).

Tiene su gracia recordar una revista que animaba a sus lectores adolescentes a suscribir plenamente la «teoría del autor» de Andrew Sarris. En la década de los ochenta, en las páginas de la revista

Fangoria, los héroes de los lectores eran los directores de cine de terror, junto con los artistas de maquillaje para efectos especiales (Tom Savini, Rick Baker y Rob Bottin). Esta era una diferencia radical si se la comparaba con la revista *Famous Monsters of Filmland* de Forrest Ackerman, la principal publicación (diez años antes) de cine de terror para adolescentes. Puede que en esta, de vez en cuando, se incluyera una entrevista con un director de una peli de terror contemporánea, pero no era la principal atracción de la revista. Ese espacio se reservaba a los monstruos de la Universal (el monstruo de Frankenstein, el hombre lobo, la momia y el monstruo de la Laguna Negra). Y también a las estrellas de cine de terror imperantes, tanto las antiguas (Boris Karloff, Lon Chaney Jr.) como las presentes (Vincent Price, Christopher Lee, Peter Cushing).

Por tanto, como es natural, el primer largometraje de Tobe Hooper para unos estudios recibió una gran cobertura en *Fangoria*, que incluyó en la portada del número 11, de febrero de 1981, el diseño del monstruo, el patético y deforme antagonista de la película, realizado por el artista maquillador Rick Baker.

Incluso la revista hermana *Cinefantastique* (que se dedicaba al terror, pero tendía más hacia la ciencia ficción) publicó un buen artículo sobre la realización de *La casa de los horrores*, con una excelente fotografía del director.

Así que, para los lectores de la revista, *La casa de los horrores* no solo era un anuncio más de una película de terror, salida repentinamente de la nada, en la sección de cine del periódico local. Todos la conocíamos, habíamos seguido los informes sobre la producción y esperábamos el estreno.

El mayor *boom* de las películas de terror en la historia del cine tuvo lugar entre 1979 y 1982. El ciclo del cine *slasher* causaba furor con una sucesión de títulos que parecía interminable. Pero también las películas de monstruos, las películas de ataques de animales, los plagios de *Tiburón*, los plagios de *Alien*, los plagios de *La profecía*, los plagios de *Carrie*, películas de casas encantadas, historias de fantasmas, películas de vampiros, terror de ciencia ficción, así como las películas de terror

italianas de última hora llegadas a las pantallas y las orgías de terror de New World Pictures, como *Humanoides del abismo*.

En 1981, daba la impresión de que cada dos semanas pasaban un nuevo título de terror en «alguna sala o autocine cerca de usted». Y fue en medio de esta avalancha de cine de terror cuando –en la semana de su estreno– fui a ver *La casa de los horrores* en los cines de United Artists en el centro comercial Del Amo.

¿Mi veredicto?

Me gustó, bastante, pero me pareció tirando a mediocre.

Luego, en algún momento de 2011, me entró la fiebre del cine *slasher*. Volví a ver todas las películas *slasher* que había visto antes, y me puse al día con las que me había perdido o en su momento no me habían interesado. Y, cuando volví a ver *La casa de los horrores*, me quedé un poco sorprendido. Descubrí que me impresionaron mucho más la dirección de Hooper (las escenificaciones, su dinamismo, así como el tono cínico, sórdido y claramente desagradable que mantiene a lo largo de toda la película), el trabajo del director de fotografía Andrew László (sus tomas desde la grúa alta y sus imaginativos cambios de enfoque), pero, sobre todo, el diseño de producción de Morton Rabinowitz de la espeluznante feria ambulante y del plató de la casa encantada, de una eficacia extraordinaria.

Pero la gran sorpresa fue el guion de Larry Block.

A simple vista, puede parecer sencillo y obvio, pero en la revisión percibí una profundidad y hasta una complejidad que me obligaron a reconsiderar toda la película.

Si bien el cine no tenía ningún problema para representar la vida en un circo ambulante (*El circo, El mayor espectáculo del mundo, El fabuloso mundo del circo, Toby Tyler* y *El gran Pee-Wee*), las historias sobre ferias ambulantes se han ido espaciando cada vez más.

Por supuesto, los dos clásicos indiscutibles del género son *La parada de los monstruos (Freaks)* y *El callejón de las almas perdidas*, de Edmund Goulding. *La parada de los monstruos (Freaks)* ha sido reconocida

justamente como un clásico colosal de la era dorada del cine que, una vez visto, nunca se olvida (¿qué coño es esa chica con cabeza de alfiler?).

Y, si bien *El callejón de las almas perdidas* también ha sido reconocida justamente como un clásico, sigo pensando que está infravalorada. Para mí, *El callejón de las almas perdidas* es una película, realizada en unos estudios, tan buena como la que más. Tyrone Power (que nunca ha sido santo de mi devoción) está sensacional en esa película. Y el guion adaptado de Jules Furthman (uno de mis nominados para el mejor guion de Hollywood de todos los tiempos) es excelente (en los cincuenta no se habría podido hacer). Power no recita el diálogo de Furthman, lo canta. *El callejón de las almas perdidas* produce exactamente la misma sensación que una película del neorrealismo italiano de esa época. Podrían intercambiarse los repartos con *Arroz amargo*, Tyrone Power/Vittorio Gassman, Doris Dowling/Joan Blondell, Silvana Mangano/Coleen Gray, y las dos películas seguirían ocupando el mismo lugar preeminente en la historia del cine.

También tengo un buen concepto de *Carnival Rock*, de Roger Corman, que se desarrolla como una película de Josef von Sternberg dirigida por Roger Corman. Abusa un poco de las imágenes de *Pagliacci*. Pero el enfrentamiento en la partida de cartas entre David J. Stewart y el futuro director Brian Hutton es una de mis escenas preferidas rodadas por Corman.

De niño, mi película favorita sobre una feria ambulante era el excelente largometraje de Elvis *El trotamundos*. En aquella época de películas de Elvis Presley (las películas de Elvis no eran películas reales, eran «películas de Elvis Presley»), fue una peliculita bastante entretenida llena a rebosar de elementos interesantes: Elvis entrando en escena en moto, vestido de la cabeza a los pies de cuero negro (en lo que parece la misma indumentaria que posteriormente convirtió en icónica en la reaparición especial en el 69); una Barbara Stanwyck en su época fuerte de *Valle de pasiones* como coprotagonista; Raquel Welch en un papelito de una sola frase al principio; la mejor banda sonora de todas las películas de Elvis en color, incluida una rareza de El Rey en el

cine (Elvis cantando un tema de otro autor, *Little Egypt*, de los Coasters); y la única película en la que Elvis llega a hacer una demostración de los golpes de kárate que le enseñó Ed Parker.

Solo un año antes de *La casa de los horrores*, Lorimar estrenó *La ocasión de Donna*, protagonizada por Gary Busey, Jodie Foster y Robbie Robertson. *La ocasión de Donna* fue escrita por Thomas Baum, un guionista con mucho talento que también escribió la apasionante película de terror *Sueños siniestros*. Pero la dirige un director con muy poco talento, Robert Kaylor, si es que puede llamarse «dirigir» a lo que él hace en la película. El guion de Baum y su propia novelización (superior) presenta el sórdido lado realista de la vida en las ferias ambulantes, para concentrarse más en las estafas cometidas en los juegos, que atraen a los incautos a las barracas y los despojan del dinero que han ganado con su esfuerzo. El filme pretende hacer, con respecto a la vida en la feria ambulante, lo que *Los búfalos de Durham*, de Ron Shelton, hizo después por el béisbol de las divisiones inferiores: ofrecernos una visita guiada por un mundo del que apenas sabíamos algo, y, cuando la película termina, habernos convertido en expertos y poder hablar, incluso con soltura, la jerga del medio.

Y, en ese sentido, y hasta cierto punto, *La ocasión de Donna* cumple su objetivo. No obstante, las oportunidades perdidas y estropeadas dan lugar, en última instancia, a una experiencia no muy satisfactoria.

Si *La ocasión de Donna* tiene una voz de autor, no se debe a nadie situado detrás de la cámara; se debe a la combinación única de energía desaforada y naturalismo extremo que Gary Busey muestra delante de la cámara. *La ocasión de Donna* fue la película que el actor hizo después de su nominación para el Óscar en el papel de Buddy Holly en *La historia de Buddy Holly*. La película situó a Busey, después de una década de trabajo como actor de reparto, en la posición de interesante protagonista (en algún momento, se lo vinculó al superlativo *remake* de Jim McBride de *Vivir sin aliento* en el papel de Jesse Lujack, alias Jesse Burns, alias Jesse Lee Burns, personaje que, finalmente, interpretó Richard Gere).

Lo creáis o no, el desenfrenado bufón de estridentes carcajadas que

aparecía en los *reality shows* de la televisión fue (antes del accidente de moto) uno de los mejores actores de los setenta. No solo un actor de reparto de talento afianzado, sino un gigante de la interpretación. Basta con preguntar a otros gigantes de la interpretación que actuaron con él, como Dustin Hoffman (*Libertad condicional*), Martin Sheen (*La ejecución del soldado Slovick*) y Jeff Bridges (*El último héroe americano*).

Busey tenía un don para una versión sumamente teatral de la naturalidad que no se parecía en nada al de sus coetáneos. A decir verdad, no se parecía en nada al de nadie, porque le salía del alma. Gary Busey tenía una manera tan sentida de pronunciar sus frases que costaba creer que alguien hubiera escrito sus diálogos. Siempre daba la impresión de que brotaban de él ya totalmente formados. El otro actor de la época que compartió esa misma combinación de naturalidad e intensidad dinámica fue Robert Blake. Lo que en la mayoría de los actores pasa por naturalidad no es más que un balbuceo salpicado de coloquialismos. Eso me recuerda lo que Uma Thurman dijo una vez sobre la improvisación de los actores: «Lo que la mayoría de los actores llaman "improvisación" no es más que el uso del tartamudeo y los tacos. Pero otra palabra para "improvisar" es "escribir". Y a los actores no se les paga para que hagan eso».

Las lecturas de diálogo sin la menor afectación de Busey eran tan reales como en un documental, pero con el respaldo de un impulso narrador dramático del que la mayoría de los actores naturales carecen.

La casa de los horrores, de Tobe Hooper, como *Impacto*, de Brian De Palma, estrenada en el mismo año, empieza con una parodia de por el entonces popular género *slasher* y la escena de la ducha de *Psicosis*.

La toma inicial de la película (como en *Impacto*, el punto de vista se sitúa en un asesino con un cuchillo) muestra el dormitorio de un niño obsesionado con las películas de monstruos. Cubren las paredes pósteres del *Frankenstein* de Karloff y del *Drácula* de Lugosi (una de las ventajas de que la película la produjera la Universal). Además de un *collage* en una pared con máscaras de Halloween, una de las cuales se la

pone el personaje invisible desde cuyo punto de vista vemos la escena (como al principio de *La noche de Halloween*). Por otra parte, en una sección de una pared del dormitorio cuelga una colección de armas medievales (uno puede imaginarse que una madre permita a su hijo poner un póster de cine de *Frankenstein*, pero ¿una colección de armas?).

Entretanto, la película intercala tomas de Amy (Elizabeth Berridge, que después interpretaría el papel de la mujer de Mozart en *Amadeus*), una chica de dieciséis o diecisiete años, que acabará siendo la imprescindible «chica del final» de la película, cuando entra en su cuarto de baño y se desviste para ducharse.

La falsa escena inicial del desenfreno en la residencia de estudiantes de *Impacto* engañó a muchos espectadores (no a mí); en cambio, la falsa escena inicial de *La casa de los horrores*, aunque es divertida, no engaña a nadie. Pese a que el único personaje que hemos visto físicamente es Amy, sabemos, por el estilo de la habitación del niño, que estamos ante los esfuerzos del hermanito obseso del terror decidido a darle un susto de muerte a su hermana.

Después, años antes de Gus Van Sant, Hooper repite una serie de tomas de la escena clásica de la ducha de Hitchcock, cuando el intruso con el cuchillo entra en el cuarto de baño, aparta la cortina de la ducha y apuñala a la chica, que grita. Entonces Hooper muestra que el cuchillo es de plástico y que este se dobla, Amy arranca la máscara al agresor, y vemos que es el capullo de su hermano pequeño, Joey (Shawn Carson), de diez años, que se parte de risa.

Según parece, no debemos tomarnos nada de esto en serio, pero la secuencia sí ilustra cierta naturaleza repulsiva que se observa en casi todos los personajes de la película. Además de un trasfondo cínico y turbador que palpita a lo largo de todo el largometraje.

El malévolo ataque de Joey no es una simple travesura. El niño es un auténtico bicho con una evidente tendencia a la violencia sexual. El hecho de que un hermano menor entre en la habitación de su hermana mayor y la sorprenda totalmente desnuda basta para que cualquier chica adolescente se suba por las paredes. Pero ¿que aparte la cortina

de la ducha y ataque su cuerpo desnudo con un falso cuchillo de carnicero?

Eso suena a: «Tenemos que hablar seriamente sobre Joey».

Aun así, la reacción de Amy refleja un nivel de turbación similar. Se pone un albornoz, lo persigue por el pasillo, lo agarra por la pechera de la camiseta, lo zarandea, le grita con una ira violenta: «¡Te vas a acordar de quién soy yo! ¡Te juro que te acordarás! ¡No sé cómo ni cuándo, pero te voy a castigar de tal manera que no vas a poder olvidarlo nunca! ¡Nunca!».

Y, cuando lo dice, no da la impresión de que sea un tópico o que esté utilizando una expresión manida. ¡Da la impresión de que está dispuesta a joderlo! Le gustaría joderlo ahora, pero ha quedado con un chico que va a pasar por casa a recogerla, y tiene que acabar de arreglarse.

¿En serio?

¿Por qué no va y simplemente le cuenta a su madre lo que ha hecho ese pequeño capullo? Cabría pensar que contárselo a los padres acarrearía un castigo mayor.

En lugar de eso, la escena indica que Amy y Joey están perpetrando una guerra privada violenta y sádica de uno contra el otro. Una guerra que ocultan a sus padres (a lo largo de toda la película queda patente que Amy y Joey nunca cuentan nada a sus padres).

También podemos interpretar la escena al pie de la letra, y llegar a la conclusión de que no se pretende que nos centremos en las implicaciones realistas de este comienzo. Se trata solo de un homenaje a Hitchcock incluido para empezar esta película de terror con un sobresalto. Se trata de una bobada, de un chiste, nada más. Pero la escena sí afecta al espectador. Y Block, el guionista, no presenta este comienzo como una simple y falsa escena de miedo que debemos olvidar en cuanto la verdadera película continúe. Las palabras de Amy («¡Te vas a acordar de quién soy yo! ¡Te juro que te acordarás! ¡No sé cómo ni cuándo, pero te voy a castigar de tal manera que no vas a poder olvidarlo nunca! ¡Nunca!») se reproducen mucho después en la película e inciden en el resultado final del argumento. Y, cuando se

reproducen en la trama, nos llevan a pensar que el antagonismo entre Joey y Amy no es una simple rivalidad entre hermanos, sino una verdadera animadversión cruel que existe entre los dos jóvenes. A diferencia de los otros personajes del guion (casi todos de reparto), Joey es una interesante desviación de su tipo. A principios de los ochenta, el niño aficionado a las películas de monstruos con la habitación llena de pósteres de películas de terror y bustos de Frankenstein era un tópico de la nueva era del terror. En general, su finalidad consistía en encarnar una versión joven del guionista, o del director, o de los seguidores del género adultos, entre el público (siempre parecían un Joe Dante de diez años). Y, normalmente, son el personaje más encantador de toda la puta película (es decir, Corey Feldman en *Viernes 13. Capítulo final*). Y, en este grupo de niños, Joey es un caso aparte. Block concede al chico toda una línea argumental B que muestra cómo Joey está decidido a salvar la situación y rescatar a su hermana. Solo que, introduciendo un exquisito salto mortal en el guion, hace que el malévolo pequeñín condene conscientemente a su hermana a su destino final.

El guion engañosamente escueto de Larry Block cuenta la historia de cuatro adolescentes en una doble cita, que visitan una sórdida feria ambulante de paso en el pueblo (por el padre de Amy, sabemos ya que en el año anterior dos chicas de un municipio cercano fueron halladas muertas después de visitar esa misma feria ambulante).

Los cuatro adolescentes son representaciones muy poco atractivas de los personajes adolescentes de reparto del cine *slasher*.

Cooper Huckabee es Buzz, el chico que sale con Amy, un musculitos que conduce un potente coche, guaperas e insensible, un capullo.

Miles Chapin, un actor que siempre me ha dado alergia, resulta tan irritante como de costumbre en el papel de Richie, el mejor amigo de Buzz, un mequetrefe repulsivo con gafas. Chapin se pasa toda la película con un suéter atado al cuello (lo que por aquel entonces era lo bastante espantoso para odiarlo a simple vista).

Richie sale con Liz, una rubia un poco pendón, interpretada por la actriz de extraño nombre Largo Woodruff, que se pavonea durante toda la película con un ajustado pantalón de color rojo tomate (un bonito detalle).

A partir del momento en que Amy, interpretada por Berridge, se sube al potente coche de Buzz empieza a transformarse en la arquetípica chica del final envarada. Sin embargo, después de esa extraña escena inicial, la verdad es que nunca nos inspira simpatía. No es antipática en el mismo sentido que el repulsivo grupo de caraculos con el que visita la feria ambulante. Pero, para tratarse de la chica del final de una película *slasher*, despierta poca simpatía. Y esa impresión que nos causa ya no cambia.

No nos inspira simpatía en ningún momento.

Sencillamente nos parece menos antipática que Buzz, Richie y Liz.

Mientras que la jerga y la descripción de los juegos fraudulentos de las barracas de feria ambulante en *La ocasión de Donna*, de Robert Kaylor, parecen auténticos al espectador, la feria ambulante cutre y sórdida de *La casa de los horrores*, de Hooper, es más cautivadora y entretenida a la vez. *La ocasión de Donna* se centra en los turbios juegos de las barracas y en cómo los feriantes manipulan tanto los juegos como a los incautos. En cambio, por lo general, prescinde de las sórdidas atracciones y de los artistas (la excepción es uno de los mejores momentos de la película, cuando el gordo de la feria ambulante canta una versión en blues de *The Fat Man*, de Fats Domino).

Eso no es un error por parte de Hooper. Los chicos ven el espectáculo de fenómenos de feria, y nosotros, los espectadores, echamos una ojeada a animales raros auténticos (una vaca con dos cabezas y un buey con el paladar hendido). El mensaje del voceador («¡Están vivos, están vivos, son reales. Ellos también son criaturas de Dios, señoras y caballeros, no lo duden. Son de carne y hueso y están vivos, tienen vida, señores!») se queda grabado en la cabeza y nos persigue durante el resto de la película como un narrador subtextual.

Las tres bailarinas de la carpa dedicada a la danza del vientre quedan tan reales como el retrete de una gasolinera. Y los tres actores más

veteranos de la película, Kevin Conway, William Finley y Sylvia Miles, ofrecen entretenidas intervenciones como estrellas invitadas en los papeles de los artistas de la feria ambulante.

William Finley, actor habitual de De Palma (que trabajó también en *Trampa mortal*, de Hooper), tiene una interpretación especialmente inspirada en el papel de ilusionista decrépito que echa un trago tras otro de su petaca (*Marko el Magnífico*).

Es el taimado y conflictivo Richie interpretado por Chapin quien tiene la brillante idea de que sería divertidísimo que los cuatro se quedaran a pasar la noche en la casa encantada. Y los otros tres idiotas, como es natural, le siguen la corriente y aceptan ese estúpido plan. Pero antes de que el problemático cuarteto entre furtivamente en la casa encantada, poniendo en marcha la rígida estructura *slasher* de la película, Hooper ofrece al espectador un vívido recorrido por los sórdidos placeres de esta abismal forma de ocio. Más vívido aún gracias a la fotografía nocturna de Andrew László, el director de fotografía, y los destellos y parpadeos de las luces de colores de esa miserable empresa. Y mientras el director guía nuestra perspectiva, empezamos a fijarnos en determinados detalles. Los tres voceadores (el de la exhibición de fenómenos de feria, la carpa de la danza del vientre y la casa encantada) son interpretados por el mismo actor: Kevin Conway, curtido en Broadway.

Y, poco a poco, empezamos a fijarnos, debido a su comportamiento un tanto anómalo, en el empleado tambaleante de la casa encantada, que lleva una enorme máscara de Frankenstein en la cabeza. Y, como es una película de la Universal, Hooper puede utilizar el diseño de cabeza cuadrada del monstruo de Frankenstein creado por Jack Pierce. Y el icónico diseño del monstruo de Karloff, situado en tan sórdido contexto, posee una fuerza icónica (como Mickey Mouse redibujado en forma de rata). También nos damos cuenta de otra cosa: mientras que nuestros cuatro personajes son un tanto repulsivos, esta figura con la máscara de Frankenstein despierta nuestra simpatía de inmediato. El personaje nunca pierde nuestra simpatía, pero, cuando se quita la máscara y vemos debajo la cabeza hendida y la cara deforme, ya no

vuelve a ser tan conmovedor como antes. Sobre todo porque el diseño del monstruo, obra de Rick Baker (el mejor maquillador de efectos especiales del medio), es sorprendentemente malo; resulta irónico que sea la cara supuestamente verdadera del personaje lo que parece la máscara del monstruo. Además, detrás de la máscara se esconde un mimo de San Francisco llamado Wayne Doba, que tiene una actuación muy eficaz antes de quedar a la vista la cara del fenómeno de feria. En cuanto se desprende de la máscara de Frankenstein, termina la interpretación hasta entonces delicadamente construida, y el actor se pasa el resto de la película gritando y dando brincos de un lado a otro. Además, Doba, delgado y menudo (viene a ser del tamaño de Joel Gray) no se acerca ni remotamente a la descripción del personaje hecha en el guion, según el cual es de complexión robusta y ¡mide dos metros y medio! No obstante, contra lo que cabría esperar, esa es una de las razones por las que este personaje conserva nuestra simpatía.

Sin embargo, si bien en 1981 me divertí con la película, uno de los grandes motivos por los que no me impresionó más al verla por primera vez fue la similitud con otro largometraje *slasher* estrenado ese mismo año, *Noche infernal*, del exdirector de porno gay Tom DeSimone, protagonizada por Linda Blair. Pese a que el argumento y la ambientación de las dos películas eran casi idénticos, en cuanto a guion, diálogo, interpretaciones y personajes, *Noche infernal* resultaba muy superior a *La casa de los horrores.*

El único aspecto en el que la película de Hooper aventaja a la de Linda Blair es la espectacularmente fantasmagórica casa encantada del diseñador de producción Morton Rabinowitz (*Noche infernal* se ambienta en una mansión abandonada). Con el apoyo de la dirección artística de José Duarte y los decorados de Tom Coll, el espeluznante plató de Rabinowitz logra encontrar un equilibrio en la difícil combinación entre ser el plató principal de la casa encantada propio de una película titulada *La casa de los horrores* y, a la vez, formar parte verosímil de esa feria de camiones y camionetas de poca monta. Los macabros rostros y los desarticulados movimientos de los muñecos animatrónicos auténticos, desconchados y espasmódicos, de la casa

encantada son los verdaderos protagonistas del filme. Por eso Hooper los presenta durante los créditos iniciales (los recordamos del principio y después esperamos verlos).

Otra razón (en 1981) por la que no me gustó más la película fue lo poco que me importaban los chicos protagonistas. Eso no significa que sean malos actores. Berridge podría estar mejor, y Largo Woodruff no es Suki Goodwin, y si bien Miles Chapin nunca me ha gustado, no puede negarse que es una elección perfecta para el capullo de Richie. Y Cooper Huckabee, como el Billy Nolan de John Travolta en *Carrie*, tiene un cierto estilo canalla (en su reseña sobre *Carrie,* Pauline Kael dijo que el Billy Nolan de Travolta podía ser «el hermano menor barriobajero de Warren Beatty». Huckabee podría ser el de Harrison Ford).

Salvo el pobre desdichado con la máscara de Frankenstein, nadie en la película despierta simpatía. Pero ahora eso lo veo como una parte de la estrategia subtextual del filme. El personaje de Doba aparece en los créditos como «el Monstruo». Lo cual –teniendo en cuenta que se lo presenta claramente como un hombre con un horrendo defecto congénito– es de lo más insensible (¡«Ellos también son criaturas de Dios, señoras y caballeros, no lo duden!»). Incluso Rick Baker, en su entrevista en *Fangoria*, mencionó que este aspecto del personaje lo incomodaba. Baker dijo: «Es un tipo de monstruo con un defecto congénito. Después de pensar en eso por un tiempo, me sentí muy culpable por convertir esa deformidad en un monstruo. Resulta muy fácil obtener terror directamente de la naturaleza, porque hay algunas cosas bastante aterradoras. La verdad es que no me parecía bien convertirlo directamente en un fenómeno de feria, así que añadí algo más. Espero que dé esa impresión, porque mantiene gran parte del aspecto del defecto congénito».

La mejor escena de la película es, con diferencia, cuando el joven patético, ingenuo y confuso, oculto tras la máscara de Frankenstein, intenta comprar sexo a la falsa adivina gitana de la feria ambulante (Sylvia Miles). Los adolescentes escondidos en la casa encantada observan y se ríen de ese pobre infeliz digno de lástima, mientras Sylvia Miles, mala y mucho más monstruosa que él, le hace una paja.

La incapacidad de El Monstruo para controlarse lo lleva a sufrir un episodio (¿os acordáis de aquellas dos chicas muertas en el pueblo cercano?) del que son testigos los tarados que no paran de reírse. Pronto se descubre que Kevin Conway, el siniestro voceador de la casa encantada, es el padre del joven. Y es él quien insiste en que el chico mate a los adolescentes («No te estoy pidiendo nada que no hayas hecho anteriormente… Esas dos chicas de Memphis…»).

Cabe destacar que Kevin Conway se inició en el papel de voceador de fenómenos de feria en la producción original de la versión teatral de *El hombre elefante*. Y, durante un rato, *La casa de los horrores* parece esa otra historia en versión *slasher*. Salvo por el hecho de que, en comparación con este pobre ser, John Merrick lo tuvo mucho mejor. Consigue leer un texto de Romeo ante la Julieta de Anne Bancroft.

¡En cambio, este otro pobre desgraciado solo consigue que Sylvia Miles, llena de odio, le haga una paja!

*NOTA AL PIE SOBRE FLOYD

¿Quién era, pues, ese tal Floyd a quien me he referido antes?

Se llamaba Floyd Ray Wilson y era un hombre negro de alrededor de treinta y siete años, que, a finales de la década de los setenta, vivió en mi casa cerca de un año y medio. En otro tiempo había salido con Jackie, la mejor amiga de mi madre, y se movía en su círculo. Años antes, de vez en cuando, visitaba el apartamento que mi madre y yo compartíamos con Jackie y Lillian. Y, siempre que Floyd venía, despertaba mi interés, porque a mí me parecía un tío enrollado y porque podía hablar de cine con él. Y, como yo estaba muy enterado y veía de todo, me seguía el ritmo (al menos en comparación con los adultos con los que yo trataba). Conocía sobre todo el cine de acción y el género *blaxploitation.* Recuerdo que Jackie, cuando me lo presentó (yo tenía diez años), dijo:

–Quentin, Floyd es con quien debes hablar de cine. Sabe tanto como tú.

Así que yo –un niño blanco de diez años– empecé a examinar a aquel hombre negro mayor sobre su conocimiento del cine de negros.

–¿Sabes quién es Brenda Sykes? –tanteé.

–Claro que sí –contestó.

–Yo creo que es la actriz de cine negra más guapa –le dije.

–Ahí te doy toda la razón –respondió.

–¿Sabes quién es James A. Watson? –pregunté.

–Sí –dijo.

«Vaya», pensé, «eso está muy bien; actúa sobre todo en televisión».

–¿Cuál es tu película de Jim Kelly preferida? –Otra pregunta de examen.

Si contestaba *Operación dragón*, era igual que todos los demás.

–*Los demoledores*, obviamente –respondió de forma acertada.

Lillian se quedó mirándonos y dijo a los presentes:

–No sé quiénes son estas personas.

Así que, a partir de aquel momento, siempre que Floyd nos visitaba, para mí era casi como si fuera fiesta. Ya que, por fin, iba a poder hablar de cine con alguien que sabía de qué coño le estaba hablando. Por tanto, cuando Floyd venía, me pegaba a él como una garrapata. Pero, también en esa época, me di cuenta de que era poco formal y no se podía contar con él. Al menos en dos de sus visitas, Floyd, haciéndose el gran hombre, me dijo que el sábado siguiente vendría a buscarme para llevarme al cine.

«Vaya», pensé, «no solo hablaré de cine con Floyd, sino que hasta iré al cine con Floyd».

Pero, cuando llegó el sábado, Floyd no apareció.

Ni telefoneó.

Ni se disculpó.

Ni puso ningún pretexto.

Sencillamente no se presentó.

Se olvidó, o le importaba un carajo.

Además, yo tenía muchas ganas.

Si las visitas de Floyd al apartamento me parecían un día de fiesta, aquello iba a ser Navidad. Y pasaron las horas, y yo esperé y esperé a que sonara el timbre del portero automático de nuestro apartamento, y se hizo cada vez más tarde, hasta que, finalmente, comprendí que no vendría.

No me enfadé. Me llevé un disgusto. También entendí que Floyd no era un tío tan excepcional como yo pensaba. Ni siquiera me veía a mí mismo como un niño, pero incluso yo sabía que eso no se le hacía a un niño. Aun así, perdoné a Floyd y, en su siguiente visita, hice como si no pasara nada.

Y unas cuantas visitas más tarde volvió a prometerme que me llevaría al cine.

–Sí, claro –dije yo.

Y, sin mencionar lo ocurrido la vez anterior, me aseguré de que, al irse, se acordaba de que teníamos planes, y yo estaría esperándolo.

–Por supuesto, no hay ningún problema. Nos vemos el sábado –dijo.

Y el muy cabrón volvió a hacerme lo mismo. Pero esta vez no me llevé un disgusto. Me sentí fatal, pero no me hundí. Solo que ahora sabía ya quién era realmente Floyd. Y, cuando volvió, no le eché en cara su comportamiento, que rayaba en la crueldad. No saqué el tema, y seguimos manteniendo conversaciones estupendas, y seguía gustándome de verdad hablar con él. Sencillamente sabía que no debía hacer planes con él. Porque era un adulto con el que no podía contar (también me prometí que –cuando fuera mayor– nunca le haría eso a un niño).

LA ESCENA CORTA Y PASA A 1978.

Tengo quince años, a punto de cumplir dieciséis.

Mi madre, por su trabajo, tenía que pasar cada vez más tiempo lejos de casa, o eso era lo que quería, y el trabajo le proporcionaba una buena excusa, así que la aprovechó. Lo cual coincidió con la edad en que yo empezaba a meterme en muchos líos (tenía peleas en el instituto, hacía novillos y volvía a casa cada vez más tarde). No existía forzosamente una correlación entre ambos hechos; yo era solo un listillo que se las daba de duro.

Así que mi madre alquiló a Floyd una habitación libre en casa a condición de que vigilara a su hijo de dieciséis años. Y a mí me pareció bien, porque seguía pensando que Floyd era un tío muy enrollado. Sí, unos años antes me había dejado colgado. Pero desde entonces yo había pasado ya por todo el trauma de ser enviado a Tennessee y quedar al cuidado de unos pueblerinos alcohólicos. Así que ya entonces me era fácil perdonarle la falta de formalidad. En todo caso, esa circunstancia me proporcionó dos datos que resultaron valiosos a medida que nuestra relación avanzó.

En primer lugar, yo no podía contar con Floyd. Y, si alguna vez lo hacía, debía ser consciente de que me dejaría colgado. Y, en segundo lugar, yo apreciaba más a Floyd de lo que Floyd me apreciaba a mí.

A sabiendas de lo bien que me caía Floyd, mi madre seguramente pensó que había encontrado la solución ideal para el problema de «qué hacer con Quentin».

Por entonces, no creo que ella supiera (aunque me parece que Jackie sí lo sabía) lo poco fiable que en realidad era Floyd. Ni contempló las posibles consecuencias de que su joven y muy influenciable hijo pasara tanto tiempo en compañía de un individuo tan dudoso. Venía a ser como instalar en tu casa al personaje de Sam Jackson en *Jackie Brown* (Ordell Robie) y pedirle que cuidara de tu hijo de dieciséis años durante más de un año.

No es que yo tuviera el menor problema con eso. Floyd podía ser veleidoso y podía irritarse con facilidad, pero me caía bien. Llevaba una vida interesante de vagabundo, contaba magníficas anécdotas, era tremendamente divertido y yo absorbía toda su sabiduría callejera, androcéntrica y marrullera.

Floyd se crio en los años cincuenta en Catahoula, Luisiana, y resultaba interesante escuchar la historia de la cultura pop desde su perspectiva.

Me contó que, de niño, iba a la primera sesión de los sábados y veía películas de vaqueros por cinco centavos. Su actor preferido era Lash LaRue, el hombre de negro. Lash LaRue era sumamente popular en el sur. Al igual que Johnny Cash, vestía siempre de negro, pero, además, llevaba un látigo que usaba sin miramientos. En el libro *The Sunset Corral*, que va sobre los vaqueros del mundo del cine que se reunían en Gower Gulch, se describe a LaRue como un Bogart en versión vaquero. Su acompañante era una especie de Gabby Hayes muy gracioso, con largas patillas, que se llamaba Fuzzy St. John.

Y Floyd me contó que, cuando tenía nueve años, fue a ver una película de Lash LaRue, y Lash y Fuzzy aparecieron en persona en el cine de su barrio. Eran los tiempos en que había segregación en las salas de cine, y los niños negros tenían que sentarse en el gallinero.

–Pero ¿esos no son los mejores asientos? –pregunté.

–¡Eso pensábamos nosotros! –dijo él–. Pero, si esos tontos del culo se creían que iban a humillarnos dándonos los mejores asientos de la sala, por mí, estupendo.

Contó que Lash y Fuzzy, en el escenario, hablaban de los niños presentes entre el público. Señalando a los niños blancos de la platea,

Fuzzy dijo con su voz gruñona:

–Veo que hoy tenemos aquí entre el público a unos cuantos vaqueros con pinta de duros.

Luego, señalando a las niñas, Lash añadió:

–Y unas damiselas muy bellas.

A continuación, Fuzzy, dirigiéndose al gallinero, dijo con un brillo en los ojos:

–Y allí están los brutos.

Floyd dijo que todos se echaron a reír, pero por distintas razones. Los niños blancos pensaron que Fuzzy se burlaba de los niños negros, pero los niños negros sabían que Fuzzy estaba llamándolos «gamberros».

Floyd era todavía niño la primera vez que vio a Elvis cuando salió en el programa *The Tommy Dorsey Show*. Y dijo que al día siguiente en el colegio nadie hablaba de otra cosa:

–¿Viste anoche en la televisión a ese chico blanco tan loco?

Una vez le pregunté qué hacía cuando tenía mi edad.

–Rondar por ahí intentando parecerme lo máximo posible a Elvis Presley –dijo.

Su otro cantante preferido era Jackie Wilson. Actuando para mí, Floyd hacía como si estuviera viendo a Jackie, en su adolescencia, cantar *Lonely Teardrops* en el escenario. Me contó que Elvis dijo:

–Si Jackie Wilson fuera blanco, sería el doble de famoso que yo.

No sé si Elvis de verdad dijo eso. Pero Floyd aseguró que sí.

En la comunidad negra, corría el rumor de que allá por los años cincuenta alguien preguntó a Elvis qué pensaba de la gente de color.

Y Elvis respondió:

–Esos solo sirven para lustrarme los zapatos y comprar mis discos.

Floyd eso no se lo tragaba ni por asomo.

–Elvis nunca dijo semejante gilipollez.

Y yo repuse:

–Pero ¿no dijo mengana que ella se lo oyó decir?

–Mengana nunca oyó esa gilipollez –replicó él–. ¡Mengana es una embustera de cuidado!

Yo era todo oídos cuando Floyd me contaba de primera mano la

historia del rock and roll, porque yo no seguía el rock de blanco de los setenta. Kiss me importaba un carajo, Aerosmith me importaba un carajo, Alice Cooper o Black Sabbath o Jethro Tull me importaban un carajo. No tenía el álbum *Frampton Comes Alive*. Rechazaba abiertamente toda esa cultura. A los dieciséis, creo, había oído hablar de Bruce Springsteen, pero no había escuchado a Bruce Springsteen.

Lo mío era el rock and roll de los cincuenta.

Nada de los sesenta.

Nada de los Beatles.

Nada de Jimi Hendrix.

Nada de Bob Dylan (eso vendría más tarde).

Sino el rock and roll de los cincuenta… y… la música soul de los setenta.

Elvis y Stevie Wonder,

Eddie Cochran y Bootsy Collins.

Gene Vincent y Parliament.

The Five Satins y Rufus.

Jackie Wilson y Rick James.

Los Coasters y los Commodores.

Chuck Berry y Barry White.

Brenda Lee y Teena Marie.

Curtis Mayfield en The Impressions y el Curtis Mayfield que hizo la banda sonora de *Super Fly*.

Pues casualmente esos eran también los intereses de Floyd.

Fue genial ver con Floyd algo como *American Hot Wax*, de Floyd Mutrux. Para empezar, me explicó quién era Screamin' Jay Hawkins y se rio del tipo que supuestamente hacía de Dee Clark. Y comentó sobre Tim McIntire (que interpretaba el papel del DJ Alan Freed):

–Alan Freed no se parecía en nada a ese capullo.

Le gustó *American Hot Wax*, pero no le gustó *La historia de Buddy Holly*.

–Pretendían pintar a Buddy Holly como alguien más importante de lo que era. Cuando Buddy Holly murió, a nadie le importó un carajo. Ritchie Valens y The Big Bopper, eso sí fue una pérdida.

Recuerdo cuando le dije que, después de la muerte de Buddy Holly, Ritchie Valens y The Big Bopper, en el resto de los conciertos los sustituyó Bobby Vee. Floyd sonrió y dijo:

–Tío, menuda decepción debió de llevarse esa gente.

Y los dos nos echamos a reír.

Me dio a conocer a Howlin' Wolf. De hecho, en este preciso momento, mientras leo las pruebas de esta página, estoy escuchando a Howlin' Wolf y pensando en Floyd.

Me dio a conocer a George Thorogood, y ponía su segundo álbum *Move It on Over* a todas horas.

Le gustaba Johnny Cash, pero decía en broma:

–No escucho a Johnny en presencia de los hermanos.

Tenía un único álbum de Bob Dylan, *Bringing It All Back Home*, aunque solo escuchaba una canción: *Gates of Eden*. Eso sí, continuamente.

Me enseñó quién era el abolicionista John Brown. John Brown era su estadounidense preferido. Floyd sabía mucho sobre él, y en el año que pasamos juntos me contó la historia de John Brown de principio a fin. Y la presentó de una manera muy entretenida. Sus dos personajes históricos favoritos eran John Brown y el general George Patton. Y citaba frases de los dos con mucha frecuencia.

Sirvió en el ejército con Frankie Lymon.

En su día salió por un tiempo con Joey Heatherton.

Y había conocido a Bobby Poole, el guionista de *Goldy el Chulo*.

Dijo con incredulidad:

–Ese capullo, feo como él solo, quería hacer el papel de Goldie. ¡Nadie en el mundo con un poco de sentido común haría una película con ese capullo en el papel de Goldie!

Veía todas las películas de *blaxploitation* en cuanto las estrenaban.

Floyd sobre *Los guardianes*:

«Esa película era demasiado fuerte para Hollywood. Tenían que mantener escondida esa mierda».

Floyd sobre *Goldie el Chulo*:

«Si Max Julien fuera blanco, después de *Goldie el Chulo* habría sido el capullo más grande de Hollywood».

Floyd sobre Jim Brown:

«La gente dice que Jim Brown es un buen actor. Yo digo que no voy a las películas de Jim Brown para ver buenas actuaciones. Si quisiera ver buenas actuaciones, iría a ver a Marlon Brando. Yo voy a ver las películas de Jim Brown para ver a Jim tirar por la ventana a algún capullo».

Floyd sobre *Los 100 rifles*:

«Ibas al cine para ver a Jim Brown follarse a Raquel Welch. Pero Burt Reynolds robó esa puta película».

Floyd sobre Sidney Poitier:

«Sidney Poitier es un buen actor. Pero hizo papeles de buen tío al estilo de *Un retazo de azul* durante demasiado tiempo. Ahora lo entiendo. Tenía que hacer esos papeles, para que otros capullos pudieran hacer otros papeles. Pero los hizo demasiado tiempo. Y luego, cuando sale en *Buck y el farsante*, te quedas en plan… ¿qué? ¿Ahora vas de esto? Qué va, hombre, has hecho la otra mierda durante demasiado tiempo. No me trago tu papel en esta mierda al estilo de Jim Brown, tú no eres ese. Tú eres el capullo de *Adivina quién viene esta noche*».

Floyd sobre Bill Cosby:

«Bill Cosby no ha sido buen actor desde *Yo soy espía*. Y, en *Yo soy espía*, Cosby no valía una mierda en comparación con Culp».

Floyd sobre Charles Bronson:

«Iré a ver cualquier película con Charles Bronson de protagonista porque sé que Bronson estará bien».

Los cinco actores favoritos de Floyd:

1. Marlon Brando
2. George C. Scott
3. Peter O'Toole
4. Charles Bronson
5. William Marshall

Floyd sobre William Marshall:

«El mejor actor shakespeariano de Estados Unidos. Marshall tenía una voz tan extraordinaria que lo usaban para doblar a blancos. Es el que hizo *Drácula negro*. Pero no me malinterpretes, en *Drácula negro* está bien; esa película no valdría una mierda sin él. Pero él vale mucho más que esa mierda de *Drácula negro*. Tenía que hacer esas gilipolleces para forjarse una reputación».

Más adelante, cuando veía a William Marshall en el papel de Rey de los Dibujos Animados en *Pee-wee's Playhouse*, siempre me acordaba de Floyd.

A Floyd le gustaba Richard Pryor en las películas, pero no lo consideraba un actor.

–Es un humorista. No es un actor. Para ser un humorista, es buen actor, pero no es un actor.

En cambio, sí se tomaba en serio a Harry Belafonte como actor. Sobre todo en sus papeles de reparto, como en *Buck y el farsante*, *Uptown Saturday Night* y *El ángel Levine*, de la que era un gran admirador.

En sus cinco películas favoritas intervenían tres de sus actores favoritos (por eso eran, de hecho, sus películas favoritas).

Las cinco mejores películas según Floyd:

1. *El padrino* (de lejos, la primera en la lista)
2. *El león en invierno*
3. *Patton*
4. *Pandora y el holandés errante*
5. *El pecado de Cluny Brown.* (Sí, una película de Lubitsch se situó entre las cinco primeras de la lista de Floyd. Aunque estoy seguro de que no sabía quién era Lubitsch. Algo que, creo, Ernest tal vez habría valorado

aún más).

Durante ese año (1978, parte de 1979), Floyd y yo vimos muchas películas juntos. Tanto en los cines como en On-TV (un canal de cine de pago).

Las películas que recuerdo: *Trampa mortal* (sobre todo las partes en las que sale Robert Englund en el papel de Buck), *American Hot Wax, Stony, sangre caliente* (le gustaba sobre todo la parte en que Robert Englund se folla a Kristen DeBell en el sofá), *El poder de la parapsicología* (*Viaje al mundo de lo desconocido*), *La cocina del infierno*, *Desmadre a la americana*, *Melodía para un asesinato* (le encantaba la escena de los golpes en la cabeza), *Los chicos de la compañía C*, *La patrulla*, *Días del cielo*, *La invasión de los ultracuerpos* (la versión de Kaufman), *Zombi: El regreso de los muertos vivientes* (flipó), *Los archivos privados de Hoover* (le pareció que Michael Parks hacía un excelente Bobby Kennedy), *Muerte en el Nilo*, *Blue Collar*, *El ojo en la oscuridad*, *Tensión*, *Los niños del Brasil*, *Objetivo: Patton* (la vio porque George Kennedy hacía el papel de Patton), *Nieve que quema*, *¡Por fin, ya es viernes!*, *Rocky II*, *Los pasajeros del tiempo*, *Las pandillas del Bronx* y *Apocalypse Now*.

Los dos vimos con devoción la miniserie *Centennial*, y a él le gustó mucho, mucho, mucho el personaje del trampero francés Pasquinel de Robert Conrad («Lo mejor que hizo ese capullo»).

Y vio la miniserie *Jesús de Nazaret*, de Franco Zeffirelli, y pensó que Rod Steiger se llevaba la palma en el papel de Poncio Pilatos.

Pero, de todas las películas que vimos juntos, para él la preferida de todas fue:

El cazador («Esa sí era una gran película»).

A Floyd le molaban todos los grandes humoristas de la época, Richard Pryor, George Carlin, Flip Wilson, Redd Foxx, pero Steve Martin le parecía tonto.

Floyd tampoco acababa de aceptar el hecho de que Rudy Ray Moore actuara en películas de kung-fu. Cuando Rudy se descolgó con *The Human Tornado*, le pregunté si sabía quién era ese astro del kung-fu:

Rudy Ray Moore. Floyd me miró como si estuviera mal de la cabeza.

–Sé quién es Rudy Ray Moore. Pero el Rudy que yo conozco no actúa en ninguna puñetera película de kung-fu.

Sin embargo, con dos actores cómicos lo vi reírse más que con ningún otro.

Uno era Willie Best.

Si no sabéis quién es Willie Best, es porque durante los últimos treinta años se lo ha borrado a todos los efectos de la historia del cine. Era un actor cómico negro joven y flaco, que trabajó sobre todo en los años cuarenta y que le empezaron a llegar algunos importantes papeles en comedias con otros cómicos famosos. La razón por la que tal vez no conozcáis a Best es que su personaje cómico, «el negro que se asusta de su propia sombra», cayó en desuso, por decir poco. Y si echáis un vistazo a los nombres de algunos de los personajes que interpretó (Sambo, Algernon, Woodrow, Sunshine, Chattanooga Brown), no hablan bien de su filmografía.

Best hizo muchas caricaturas ofensivas de negros cortos de alcances y sensibleros (sobre todo en *El último refugio*). Pero no todas las interpretaciones de Willie Best se crearon del mismo modo. Best era un cómico con grandes aptitudes y muy popular entre los estadounidenses negros de los años cuarenta y hasta de los cincuenta. Sí, su personaje cómico era el del cobarde tembloroso como una hoja; pero metamos a ese personaje en una casa encantada, como hicieron en *El castillo maldito* con Bob Hope, o en *Detengan a esa rubia* con Eddie Bracken, y ahí tenemos solo a un tipo gracioso. ¿De verdad que Best es muy distinto de Jerry Lewis en *Una herencia de miedo* o de Lou Costello en *Agárrame ese fantasma*?

Sí, es un poco distinto, aunque no mucho. Y con frecuencia los espectadores negros de las décadas de los años cuarenta y los años cincuenta agradecían la diferencia.

Cuando los negros veían películas de Hollywood en aquella época, estaban habituados a ver un mundo que no guardaba la menor relación con sus vidas. Sin embargo, Willie Best, en parte por lo joven que era, hacía referencias a la actualidad, que pasaban por encima de las

cabezas de los espectadores blancos de la platea, pero que llegaban del todo al gallinero (los blancos siempre se quedaban desconcertados cuando los negros del gallinero se reían de algo que ellos no entendían). Esa era la especialidad también de Mantan Moreland. Mientras hacía el tonto junto a Charlie Chan, creaba simultáneamente un diálogo privado con los espectadores negros.

Floyd era muy pragmático con respecto a los actores negros de esa época.

–Hacían lo que tenían que hacer.

Una vez dejé caer un comentario despectivo sobre Stepin Fetchit.

–¿Has visto alguna vez a Stepin Fetchit? –me preguntó.

–No –contesté.

–Ya me lo parecía –dijo–. No te apresures tanto a juzgar a personas que se han metido en situaciones que tú eres incapaz de entender. Yo no tenía ningún problema con Stepin Fetchit. Esos eran los únicos papeles que podía conseguir. Así que los hacía. Y haciendo esos papeles acabó siendo el negro más rico de Estados Unidos. Que se vayan a tomar por saco esos capullos que dicen que andaba arrastrando los pies. ¡Sí, arrastraba sus pies de negro hasta el puto banco!

Floyd no entendía por qué no reponían *The Amos'n'Andy Show* como hacían con otros programas que él veía de niño en los cincuenta.

–¡Ese sí que era un programa divertido! ¿Qué tiene de degradante *Amos'n'Andy?* ¿Qué tiene de degradante Kingfish? ¡Cuando yo era pequeño pensaba que era el cabrón más malo que podía verse en la caja tonta! Vivían bien. Llevaban ropa elegante. Kingfish tenía su propio negocio. Y no iban de aquí allá llamándose el uno al otro «negrata». ¿Dónde está el problema?

Pero fue viendo la comedia *Detengan a esa rubia*, de George Marshall, una noche ya tarde, en el Canal 5 de KTLA, protagonizada por Eddie Bracken, Veronica Lake y Willie Best, cuando Floyd se rio como nunca lo había visto reírse. Willie Best hacía el papel de Willie, el criado de Eddie Bracken. Y Floyd se desternilló con las payasadas de Willie durante toda la película. Aunque el *summum* fue la secuencia en que Eddie y Willie van a investigar una casa que, se supone, está encantada.

Ahí Floyd se dobló físicamente en el sofá, muerto de risa. A partir de ese momento, todo lo que Willie hacía conseguía arrancar una carcajada a Floyd. Es una película francamente divertida. George Marshall era un excelente director de comedia, y las películas con secuencias en casas encantadas eran, digamos, su punto fuerte. Y a mí personalmente *Detengan a esa rubia* me parece la mejor.

Sin embargo, el actor preferido de comedia de Floyd era… Don Knotts.

Floyd veía un episodio de *El show de Andy Griffith* y se partía de risa con todo lo que Don Knotts hacía en el papel de Barney Fife.

Recuerdo cuando Floyd describía y representaba para mí la comedia de la casa encantada de Don Knotts, *El fantasma y Mr. Gallina*, con el mismo entusiasmo que Peter Bogdanovich sentía por Buster Keaton o François Truffaut por Jerry Lewis.

–Es que con Don Knotts me lo paso en grande –decía Floyd.

Una vez Floyd y yo estábamos en una pizzería. Un alegre local de los noventa. Serrín en el suelo. Una pianola en el rincón tocando la animada música de las partituras del rodillo.

Y en la pared proyectaban sucesivos cortometrajes de Charlie Chaplin desde un proyector de 16 mm. Floyd sirvió un vaso de cerveza de una jarra, echó un vistazo a la imagen del pequeño vagabundo proyectada en la pared y dijo con desdén:

–Ese capullo nunca me ha hecho reír. La gente dice que ese negrata es un genio cómico. Para mí no lo es. Tú mira esa mierda… no tiene gracia. ¿Quieres saber quién es un verdadero GENIO cómico?

»¡Don Knotts es un puto genio cómico! ¡Don Knotts te hace reír!

»¡Don Knotts quizá sea el capullo más gracioso del mundo mundial!

»¡Comparado con Don Knotts, Charlie Chaplin no vale una mierda!

Y fue viendo a Willie Best y John Knox desde la perspectiva de Floyd como me di cuenta de lo mucho que sus personajes cómicos se parecían. ¿Es el negro asustado y tembloroso un estereotipo de otros tiempos? Sí, lo es. También es una cualidad de muchos cómicos blancos de la época (Jerry Lewis, Bob Hope, Danny Kaye, Lou Costello). Y de nadie tanto como de Don Knotts. Cuando Knotts hizo un *remake* de

Rostro pálido (con Bob Hope), se tituló *El pistolero más tembloroso del Oeste*. Aun así, Don Knotts es reconocido y respetado como uno de los cómicos más queridos de la historia de la televisión, mientras que a Willie Best no se lo recuerda con ningún respeto.

Se trata de un asunto relacionado con el contexto, claro está. Incluso en las apariciones más meritorias de Willie Best en películas de los estudios, su tembloroso personaje era (normalmente) el único negro que salía en la pantalla. Mientras que Don Knotts compartía las escenas con un reparto de personajes blancos competentes y, aun así, acababa siendo el héroe y se quedaba con la chica. ¡Incluso en el papel de pez!

No obstante, el carácter casi idéntico de los personajes de ambos cómicos da pie a dos preguntas.

Si Don Knotts fuera negro, ¿no podría ser ya Don Knotts?

Y si Willie Best fuera blanco, ¿seguiría siendo una deshonra… o sería una leyenda?

En aquella época la única familia que yo tenía cerca era mi madre. Pero para nosotros su estrecho círculo de amigos constituía nuestra familia. Su mejor amiga, Jackie, fue una segunda madre para mí. Su amiga Lillian fue como una tía para mí. El hermano de Jackie, Don, fue como un tío para mí. La hija de Jackie, Nikki, fue como una hermana para mí. Y todos cuidaban de mí. Floyd, a su manera, también cuidaba de mí. La diferencia entre Floyd y ellos era que, mientras que ellos «me querían», a Floyd yo le traía sin cuidado. No me malinterpretéis: yo caía bien a Floyd. Nos divertíamos juntos. Le gustaba contarme anécdotas, le gustaba ser admirado por un joven y le gustaba impartir sus sabias palabras a unos oídos atentos.

Debéis entender que un tío como Floyd podía sentir simpatía por ti, y, al mismo tiempo, podía traerle sin cuidado si estabas vivo o muerto.

Lo uno no quita lo otro… si eres un tío como Floyd.

No quiero decir con eso que Floyd no sintiera afecto por mí, pero él pensaba que la generosidad bien entendida empieza por uno mismo. Y yo quedaba relegado a un segundo plano.

Y tampoco era tan grave andar con un adulto que no te trataba con guantes de seda. Un adulto que te decía las cosas tal y como eran, sin preocuparse mucho por lo que sentías.

Para empezar, Floyd nunca me mintió. Bueno, quizá sí con respecto a algunas de las chorradas que, según él, hizo en su pasado (como el rollo ese de Joey Heatherton).

Pero nunca me mintió sobre mí. Yo no le importaba tanto como para mentirme.

Obviamente, eso a veces hería mis sentimientos. Pero a través de Floyd me formé una clara idea de la impresión que yo provocaba en los demás.

Una vez, Floyd y yo fuimos al centro comercial Del Amo con una chica con la que yo salía, y, ya que estábamos allí, nos metimos en el cine. Más tarde, Floyd me dijo:

–Cuando lleves a una mujer al cine, no compres todas esas chucherías de mierda. Das una imagen infantil.

Bueno, por un lado, yo era infantil. Por otro lado, quería hacerme mayor. Y Floyd me dio un consejo masculino sin adornos.

No todo en él era correcto.

Por culpa de Floyd tardé unos años en desmelenarme y comer un coño («¡Ningún hombre tiene que hacer esa mierda!»).

Eso fue algo que tuve que resolver por mi cuenta.

Cuando Floyd se marchó de casa en 1979, mi primer recuerdo es que no volví a verlo nunca más. Pero eso no puede ser así, porque vi la película *American Gigolo* con Floyd, y esta no se estrenó hasta 1980. Así que supongo que nos mantuvimos en contacto de algún modo, lo suficiente como para ir al cine juntos. Sin embargo, cuando Floyd se marchó, desapareció casi por completo, y ya no volví a verlo ni a saber de él.

Y esa es la historia de Floyd.

No le eché en cara que no se mantuviera en contacto. Ya entonces sabía qué tipo de persona era Floyd, así que no esperaba gran cosa. Además, estoy seguro de que se había hartado de mí. Y a esas alturas había hecho cosas por las que desilusionó a todos los que integraban

nuestro círculo. Pasó a ser *persona non grata* para mi madre, debido a cierto asunto con unas joyas y una casa de empeños, y seguramente por otras cuestiones que desconozco. Jackie no quiso saber nada más de él. Y su hija Nikki lo odiaba y mostraba su menosprecio por él a todas horas.

Aun así, Floyd Ray Wilson dejó una huella indeleble en el chico de quince y dieciséis años del que fue mentor en el año 1978, así como cierto legado que él no habría podido imaginar.

Cómo se ganaba exactamente la vida Floyd fue un tema abierto a las más diversas especulaciones. Nunca tuvo una profesión. Sencillamente pasó de una situación a la siguiente, unas más lucrativas que otras, durante la mayor parte de su vida. Como todas las personas que he conocido iguales que él, siempre contaba anécdotas de los tiempos en que vivía a lo grande, saliendo con Joey Heatherton y conduciendo un Stingray amarillo.

Pero si, a los treinta y siete años, se instalaba en la habitación libre en casa de la mejor amiga de su antigua novia y se comprometía a vigilar al hijo adolescente de esa mujer, no debía irle muy bien en la vida (aunque uno nunca lo habría dicho viéndolo o hablando con él).

Floyd no tenía ningún vicio importante. No consumía drogas; hasta donde yo sé, ni siquiera fumaba hierba. Ni bebía. No digo solo que no era un borracho; digo que no necesitaba un trago o un par de copas de vino para relajarse al final del día. No obstante, tampoco era un alcohólico en proceso de rehabilitación. Bebía cerveza. O un whisky cuando salía por ahí. No puede decirse que nada de eso sea un vicio importante. Pero es un poco raro que no desarrollara alguna dependencia placentera de al menos uno de esos vicios.

Sí tenía un empleo cuando vivíamos juntos. Trabajaba en el turno de noche en la oficina de correos, que era un empleo bastante bueno para una especie de vagabundo, como sabrá cualquiera que haya leído la novela *Cartero*, de Charles Bukowski. Floyd era una persona muy afable y, sin embargo, nunca venían a visitarlo amigos de otros tiempos. Lo que por aquel entonces tampoco me extrañó. Pero ahora creo que eso se debía a que no tenía ningún antiguo amigo. En la vida de Floyd, la

gente estaba de paso; luego desaparecía. Cabe pensar que, en general, quizá había quemado las naves, o simplemente se esfumaba un buen día, sin dejar apenas rastro.

Sí tenía amigos que venían a casa de vez en cuando y que se quedaban un rato. Pero eran compañeros de la oficina de correos. Y eran buena gente que me caía bien y a la que recuerdo con afecto. Nickleberry y Toulivert (sus nombres se darían a conocer en sus primeros intentos como guionistas). Nickleberry se parecía un poco a Montel Williams y Toulivert se parecía mucho a Sonny Liston (a mí Floyd me llamaba Quint, pero a ellos siempre los llamaba por sus apellidos).

Puede que Floyd fuera un vagabundo, y un gorrón, y un oportunista, pero tenía una ambición.

Deseaba ser guionista.

Cuando se instaló en mi casa, ya había escrito dos guiones y una novela. Y pasamos muchas horas analizando sus guiones durante el año que vivió conmigo. La novela, que no llegué a leer, era una historia romántica ambientada en la época romana, protagonizada por dos personajes negros y titulada *Demetrius & Desiree* (que, según Nikki, era un plagio).

–Vi esa mierda de libro en una librería. Me eché a reír. Vaya farsante, el muy capullo.

Los dos guiones de Floyd fueron los dos primeros guiones que leí en mi vida.

Uno era una película de terror titulada *The Mysterious Mr. Black*.

The Mysterious Mr. Black, admitió Floyd, se inspiraba en la película de Sidney Poitier *Como el viento* (sobre el segundo advenimiento de Cristo, pero en forma de hombre negro en Mississippi). Pero Mr. Black no era Jesucristo. Era el espíritu vengador de un antiguo esclavo, venido para castigar a los descendientes de los esclavistas blancos que realizaron algún macabro experimento con él cien años antes. Mr. Black, un hombre trajeado que se distinguía por su porte digno y por su gran dominio de idiomas, apareció un buen día en la ciudad y se integró en el más refinado ambiente de la alta sociedad de Nueva Orleans. Iba

conociendo y poniendo la mira en los descendientes ricos y poderosos de la familia cuya fortuna se había amasado con el dolor y el sufrimiento de la carne negra. Y, después, a la manera de *La profecía*, provocaba su muerte en espectaculares secuencias.

De acuerdo, estoy dando la impresión de que ese guion era un poco mejor de lo que era en realidad. Solo lo leí una vez, hace unos cuarenta y cinco años, así que no estoy muy seguro de qué forma parte de mi memoria y qué son aportaciones mías para completar la historia (recuerdo que era un poco árida). Pero en esencia esa era la idea, y el personaje de Mr. Black –sin duda– molaba. La elección de Floyd para interpretar a Mr. Black… Harry Belafonte.

Sin embargo, el guion que me encantó, el primero que leí, fue la saga épica del Oeste de Floyd titulada *Billy Spencer*.

Floyd era muy aficionado a los wésterns, y su guion, un auténtico mamotreto, contenía básicamente todos los momentos que le apasionaban de sus wésterns preferidos, ensartados en una misma historia, cuyo personaje central era un vaquero negro muy molón llamado Billy Spencer.

En el guion, parecido a *Gunhawks*, un cómic de Marvel que me gustaba, los Spencer –dueños del rancho más poderoso del territorio– encuentran en el desierto al bebé de una esclava fugitiva. Deciden quedarse con el niño y lo crían como si fuera su propio hijo. Unos años después, la señora Spencer tiene un hijo, Tracy. (Sí, ya lo sé, Spencer Tracy, pero por entonces yo no lo relacioné). Y Billy y Tracy se crían juntos, dos amigos íntimos y un enérgico dúo. El guion, en realidad, carecía de argumento; era solo una sucesión de aventuras de Billy y Tracy y el clan de los Spencer. La madre y el padre, un hombre duro, eran personajes magníficos, y en ningún momento se advertía el menor asomo de ambigüedad ni en lo que se refería a su amor y devoción por Billy ni en los sentimientos de este hacia ellos (la madre y el padre no hacían distinción entre Tracy y Billy). Y, pese a lo extenso que era el guion, Floyd aún no lo había terminado. Seguían ocurriéndosele diferentes aventuras y situaciones que quería añadir al texto. Recuerdo que, después de ver la miniserie *En busca de la libertad*, con Muhammad

Ali y Kris Kristofferson, Floyd pensó que quizá *Billy Spencer* debería ser una miniserie. En su opinión, Charlton Heston (o Burt Lancaster) debía ser Spencer padre, y Peter Fonda tenía que hacer de Tracy. Pero tenía la firme convicción de que Billy Spencer debía ser un desconocido (al leer el guion, me imaginé siempre al actor Thomas Carter).

No recuerdo a los villanos, pero en algún momento surge un conflicto relacionado con los pastos y, en una escena extraída de *El enemigo público*, Tracy es asesinado por los malos, que arrojan su maltrecho cadáver ante la puerta de los Spencer. La escena era muy potente, y Floyd la representaba ante mí para transmitirme todo su efecto, algo que conseguía. Y, al leer el enorme guion te enamorabas del personaje de Tracy Spencer, y su muerte te dejaba desolado. Sobre todo por el detalle de que era su madre la que, al abrir la puerta, encontraba el cadáver mutilado de su hijo. Floyd, cuando representaba esa escena, trataba de conseguir el máximo efecto (quedaba claro que había visto *El enemigo público*). En cuanto los malos asesinan a su hermano, Billy sabe que ha llegado el momento de dejar atrás la seguridad del rancho Spencer y matar a todos los miembros de la banda de los malos.

Así que, poniéndose un poncho, que representa su existencia solitaria, siembra el caos en el campamento de los malos con arco y flechas y dinamita, así como con su revólver rápido como el rayo.

Después, sin poder regresar ya a su hogar, se aleja a caballo hacia donde el camino lo lleve.

¿Os suena de algo?

De acuerdo, ni una sola escena, situación, idea o imagen de ese guion formaba parte de mi guion de *Django desencadenado*.

Aun así… la esencia de lo que Floyd intentaba lograr en ese guion, un wéstern épico con un vaquero negro heroico en el centro, era el núcleo de lo que yo intentaba lograr con *Django desencadenado*.

Sin embargo, el hecho de que en mi casa viviera un hombre que se proponía ser guionista tuvo una mayor influencia que cualquier guion. El hecho de que él escribiera, hablara de su guion, yo lo leyera, me llevó a plantearme por primera vez la posibilidad de escribir películas. La razón por la que yo sabía siquiera dar formato a un guion era mi

lectura de los guiones de Floyd. Desde aquel año de 1978, me quedaba aún un largo camino por recorrer, hasta que por fin pude concluir mi primer guion para un largometraje –*Amor a quemarropa*–, en septiembre en 1987.

Pero gracias a la inspiración de Floyd, intenté escribir guiones. En la mayoría de los casos, no llegué tan lejos. Creo que la página treinta era mi tope. Aun así, lo intenté. Y, al final, lo conseguí.

¿Qué pasó con el guion de *Billy Spencer*?

Nada.

No creo que lo haya leído alguna vez una entidad importante.

Y estoy casi convencido de que ya no existe ninguna copia.

Estoy seguro de que Floyd, en el momento de su muerte, era el único que aún tenía una copia. Y cuandoquiera que muriese, dondequiera que estuviese, esa copia se desechó junto con el resto de sus escasas pertenencias (el destino de la mayoría de los vagabundos).

Y el cubo de basura al que se arrojó fue la última morada del sueño de Floyd Ray Wilson de un héroe negro vaquero llamado Billy Spencer.

Mi sueño de un héroe negro vaquero, *Django desencadenado*, no solo fue leído; lo realicé yo mismo, y se convirtió en un éxito mundial, un éxito que me valió el Óscar al mejor guion original.

Cuando subí al podio y acepté aquel hombrecillo dorado, con Dustin Hoffman y Charlize Theron detrás de mí, Floyd hacía mucho que había muerto.

No sé cómo ni dónde murió, ni dónde está enterrado.

Pero sí sé que debería haberle dado las gracias.

Llega el esperado y ansiado primer libro de no ficción de Quentin Tarantino.

Su libro más personal: un viaje íntimo por sus películas favoritas, relatado con una voz inconfundible.

Probablemente, Quentin Tarantino sea uno de los mayores cineastas de la historia, pero de lo que no hay atisbo de duda es de que estamos hablando del espectador que mejor puede contagiar su pasión entusiasta por las películas que ha visto. Ahora, por fin llega el libro con el que tantos años soñaron él y sus seguidores. En *Meditaciones de cine*, Tarantino analiza desde los puntos de vista más insólitos y con su particular conocimiento enciclopédico varias películas clave del cine

norteamericano de los setenta, todas ellas vistas en su más tierna infancia (de las más violentas a las más tórridas), así como revisitadas compulsivamente. El resultado es una obra tan rigurosa y reflexiva como juguetona y entretenida.

***Meditaciones de cine* es, a la vez, crítica cinematográfica, teoría del cine, reportaje literario y unas memorias formidables, a la altura de clásicos del género como los de Hitchcock y Truffaut o Luis Buñuel.**

La crítica ha dicho:

«Lo que une todos los hilos y temas de este libro es una rotunda verdad autobiográfica: que Tarantino ha sido espectador antes de ser cineasta y lo seguirá siendo durante muchísimo tiempo. Por eso es imbatible».
The New York Times

«Un libro en que se mezclan memorias, disquisiciones, arrebatos, entrevistas, datos recónditos, reflexiones fortuitas sobre actores de cine y directores, comentarios mordaces y demás obsequios sobre el viejo arte de sentarse en un patio de butacas a observar con placer imágenes en movimiento».
Rolling Stone

«No cuesta imaginar un universo alternativo (pero mucho más pobre) en el que Tarantino sea crítico de cine en vez de cineasta ganador de dos Óscar. Se nota que conoce bien lo que le gusta y sabe enganchar al lector con suma facilidad [...]. Un libro divertidísimo».
San Francisco Chronicle

«A nadie puede sorprender que la crítica cinematográfica de Tarantino sea tan rotunda, inteligente y asombrosa como sus películas».
The New York Times

«Descocado y audaz [...]. Nutre y apasiona a partes iguales, rebosa de vida en el mejor de los sentidos. Se nota que a Tarantino nada le gusta más que ir hasta el fondo de las películas».
The Guardian

«Lo que aquí ofrece Tarantino son cartas de amor muy bien documentadas a sus películas favoritas, salidas de uno de los momentos históricos más ambiciosos de Hollywood. Un ensayo de altos vuelos escrito por un artista único».
Kirkus (Reseña destacada

«Tarantino trae la marcha y la exuberancia de su experiencia cinematográfica, su arte para contar historias y su humor agudo, así como una mezcla impresionante de historias personales, historia cinematográfica y crítica cinematográfica. [...] Este libro nos ofrece las historias chisporroteantes que hubo tras la producción y muchas críticas especulativas y exigentes. [...] Una celebración divertida e imprescindible del cine».
Booklist (Reseña destacada)

«Un libro totalmente cautivador, tan repleto de ideas ágiles y desopilantes, de opiniones contundentes y de disecciones afiladas de personajes y épocas que parece ideado para suscitar las más fecundas discusiones».
The New Yorker

«El entusiasmo, la generosidad y el singular punto de vista de Tarantino refuerzan sus argumentos, e incluso cuando derriba a sus héroes, lo hace por amor... inteligente y obsesivo, Tarantino es muy divertido y difícil de superar».
Publisher's Weekly

Quentin Tarantino (Knoxville, 1963) es probablemente el cineasta más icónico de los últimos treinta años, un narrador espectacular que ha redefinido todos los géneros y ha sido galardonado, entre otros premios, con dos Oscars de la Academia y una Palma de Oro del Festival de Cannes. Su obra como director y guionista se compone, además de destacadas colaboraciones, de nueve películas: *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill vol.1 y vol.2* (2003, 2004), *Death Proof* (2007), *Malditos bastardos* (2009), *Django desencadenado* (2012), *Los odiosos ocho* (2015) y *Érase una vez en Hollywood* (2019). Ha manifestado en múltiples ocasiones su intención de abandonar el cine tras su décima película y dedicarse a la escritura.

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro».

EMILY DICKINSON

Gracias por tu lectura de este libro.

En **penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.

penguinlibros.club

Penguin Random House Grupo Editorial

penguinlibros

Título original: *Cinema Speculation*

Primera edición: enero de 2023

© 2022, Visiona Romantica, Inc. Reservados todos los derechos
© 2023, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© 2023, Carlos Milla Soler, por la traducción

Imagen de portada: © Franco Origlia / Getty Images

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento,
promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-18897-81-8

Compuesto en: La Nueva Edimac, S. L.

Facebook: penguinebooks
Facebook: ReservoirBooks
Twitter: @ReservoirBooks
Instagram: @reservoirbooks
Youtube: Penguinlibros
Spotify: PenguinLibros

NOTAS

[1] La cara sonriente de Dean Martin dibujada en neón ante su club, Dino's, era el único baluarte del Viejo Hollywood situado en el Strip.

[2] En la parodia de la revista *Mad,* «Harry el mugriento», cuando Harry ve a Scorpio en la azotea apuntar con el rifle al homosexual, va y detiene al homosexual.

[3] Y no, hoy día *Pólvora negra* no está a la altura de aquella experiencia de 1972. Pero lo de la escopeta de cañones recortados debajo del escritorio sigue siendo una pasada, y Jim Brown sigue siendo un «cabronazo de lo más malo».

[4] Cuando McQueen rechazó el papel de Sundance Kid, este se le ofreció, antes que a Redford, a Warren Beatty. Naturalmente, si Beatty hacía la película, quería el papel de Butch Cassidy (cosa imposible, porque estaba asignado a Newman desde el principio). Pero si se lo hubieran aceptado, Beatty quería hacerla con Elvis Presley en el papel de Sundance.

[5] McQueen detestaba hasta tal punto leer el material que, más adelante en su carrera, cobraba a los estudios un millón de dólares solo por leer un guion.

[6] A diferencia de Paul Newman, que se consideraba un actor de teatro neoyorquino.

[7] De hecho, en televisión, solo David Soul en el papel de Dave Hutchinson en *Starsky y Hutch*, con sus jerséis negros de cuello alto bajo cazadoras de piel marrones, fue capaz de transmitir la imagen *cool* y elegante de McQueen.

[8] El crítico de cine británico Dilys Powell comentó sobre el filme de Yates: «[…] salvo en la obra de Antonioni, no he visto en ningún otro sitio un uso narrativo y emocional tan eficaz de un contexto urbano».

[9] Aunque Yates, en realidad, no volvió a utilizar ese estilo, otros

cineastas sí lo hicieron. William Friedkin en *The French Connection, A la caza* y *Vivir y morir en Los Ángeles,* Gordon Parks en *Shaft (Las noches rojas de Harlem),* los responsables de *Muñecas ahorcadas* (que podría describirse como «Frank Bullitt va a Ámsterdam») y el rodaje y puesta en escena de *La celada.*

[10] Eastwood intentó ofrecer una interpretación a lo McQueen en *Un botín de 500.000 dólares,* y no le salió bien. Pero McQueen nunca habría hecho *Un botín de 500.000 dólares*, porque era egoísta de un modo honesto y refrescante. ¿Por qué pasarse cuatro meses rodando una película solo para conseguirle una nominación al Óscar a Jeff Bridges?

[11] Siempre he tenido una lectura alternativa de la serie de películas de «ladrones de cuerpos» (la de Siegel, la de Kaufman y la de Ferrara). En todas ellas se presenta a los hombres vaina bajo una luz siniestra. Sin embargo, en realidad, casi nada de lo que hacen en la pantalla confirma esa interpretación siniestra. Si uno cree que su alma es lo que lo hace ser lo que es, supongo que, en efecto, los hombres vaina están asesinando a los terrícolas a quienes duplican y sustituyen. Ahora bien, si uno tiende a pensar que son su intelecto y su conciencia lo que lo hacen ser lo que es, la transformación en hombre vaina es un renacer más que un asesinato. Uno renace como intelecto puro, conservando la plena posesión de su pasado y sus aptitudes, pero sin el lastre de las confusas emociones humanas. Se caracteriza asimismo por una fidelidad absoluta hacia sus congéneres y por un compromiso total con la supervivencia de su especie. ¿Son inhumanos? Claro que sí: son vegetales. Pero en las películas se intenta presentar su falta de humanidad (carecen de sentido del humor, no se conmueven cuando un perro es atropellado por un coche) como prueba de una naturaleza siniestra profundamente arraigada. Ese punto de vista tiene mucho de especiecentrismo. Como seres humanos, puede que nuestras emociones nos hagan humanos, pero eso dista mucho de decir que nos hacen extraordinarios. Las emociones positivas (el amor, la alegría, la felicidad, la diversión) vienen acompañadas de las emociones negativas (el odio, el egoísmo, el racismo, la depresión, la violencia y la rabia).

Por ejemplo, pese a los estragos que causa Donald Sutherland en la

versión de Kaufman, incluido el asesinato de varios hombres vaina, y pese a que obviamente ha demostrado ser una amenaza, los hombres vaina en ningún momento se plantean el castigo o la venganza.

Solo quieren que él sea uno de ellos.

Imaginemos que en los años cincuenta, cuando se realizó la película de Siegel, los alienígenas, en lugar de elegir un pueblo pequeño del norte de California (Santa Mira), se hubiesen instalado en un bastión del Ku Klux Klan atrozmente racista y segregado en pleno Mississippi.

En cuestión de semanas desaparecerían las líneas divisorias que separaban a la gente según el color de su piel. Los negros y los blancos trabajarían juntos (en una auténtica fraternidad) con miras a un objetivo común. Y el representante de la humanidad sería uno de los racistas elementos del KKK, quien, con su mirada inquisitiva, advertiría que blancos de mentalidad antes afín conspiraban aparentemente con algunos miembros de la comunidad negra del condado. Ahora representémonos su reacción histérica ante esa situación («¡Esos vienen a por mí! ¡No son humanos! ¡Tú serás el próximo! ¡Tú serás el próximo!»).

[12] Resolver los problemas de los actores –en especial de los actores principales–, sean problemas grandes o pequeños, es trabajo del director de cine.

[13] NGP era el principal inversor de First Artists, la empresa que habían fundado en 1970 Sidney Poitier, Paul Newman y Barbra Streisand, y en 1971 McQueen se unió al equipo. Este acuerdo interesaba a McQueen, porque en todas las películas que hiciera para First Artists recibiría considerables beneficios. Una razón más por la que las consideraciones comerciales estaban en la cabeza de todos.

[14] Y Ronald L. Bowers, en el número de febrero de 1977 de *Films in Review,* escribió: «Esta historia de polis y ladrones, realizada con una fotografía llamativa, es una *Bonnie y Clyde* en la que hay solo unos cuantos buenos momentos de emoción en torno al atracador de Steve McQueen».

[15] Como podéis imaginar, si Sam Fuller hubiera llevado la novela de Thompson al cine, ese aspecto por sí solo tal vez lo habría convencido

de participar. Es prácticamente un detalle fulleriano.

[16] Ese alguien debería haber sido Ken Russell. Él no solo habría puesto de relieve cada elemento retorcido y cada detalle surrealista grotesco, sino que lo habría agrandado.

[17] Richard Compton dirigió un thriller divertido con Oliver Reed, Jim Mitchum y Paul Koslo titulado *Caza criminal,* y en esa película Stuart Whitman, en el papel de un magnate de Arizona muy macho, vestido con trajes safari a lo Brian De Palma, da una idea de lo bien que habría quedado como Beynon.

[18] Fue también el autor cinematográfico que mejor plasmó a Parker según Westlake.

[19] El director, Flynn, escribió un impecable guion con la ayuda de su amigo Walter Hill, aunque este no figura en los créditos. Y todo el principio, con el trámite de la salida de Macklin de la cárcel y la aparición de Bett cuando va a recogerlo, e incluso la conversación que mantienen en el coche, es muy parecido al comienzo de *La huida.*

[20] En el estado de Tennessee, después de *Pisando fuerte,* John Don Baker era solo un poco menos popular que Elvis Presley.

[21] En realidad, Charles Champlin no era crítico cinematográfico, sino ensayista. Y los ensayos sobre cine que escribía eran bastante buenos. Pero cuando se le ofreció el puesto de crítico titular en el *Times,* pese a saber seguramente que no era lo más indicado para él, no pudo negarse.

[22] El Lakewood One & Two era un cine propiedad de la cadena Pussycat Theatre que proyectaba material para adultos clasificado XXX. Pero, lamentablemente, el cine porno se encontraba enfrente de una escuela primaria. Por tanto, la comunidad se empeñó en cerrarlo. El caso llegó ante un juez, que comprendió las preocupaciones de la comunidad. Ahora bien, la cadena Pussycat Theatre (propiedad de un tal Vincent Miranda) era una empresa legítima con sede en Los Ángeles que, sensatamente, contribuía con numerosas donaciones a causas políticas en el condado de Los Ángeles. En todos los folletos de la cadena Pussycat Theatre aparecía una foto de Vincent Miranda estrechando la mano a Tom Bradley, el alcalde de Los Ángeles. Así que

el juez propuso una solución de compromiso de la que se habría enorgullecido el mismísimo Salomón. Como había dos pantallas, una podía seguir pasando películas para adultos. Pero la otra debía proyectar material no pornográfico. Al principio, la empresa hizo el esfuerzo de hacer viable el funcionamiento de esa segunda pantalla. Primero intentaron programar películas extranjeras (*Esposa amante, Aventuras y desventuras de un italiano emigrado, Divina criatura, La ronda del placer*), y, como eso no dio resultado, trataron de convertirla en una sala de reestreno. De modo que, junto con la última película porno protagonizada por Jennifer Welles o Seka, podía verse *El halcón maltés* o *Ciudadano Kane*. En vista de que tampoco eso dio resultado, la empresa perdió interés en la programación de la sala 2, siempre y cuando se permitiera a la sala 1 seguir abierta. Y pronto se convirtió en un vertedero que permitía a los distribuidores cumplir el requisito contractual de distribución en cines vigente en Los Ángeles.

[23] Gary Goetzman me dijo que fue la interpretación de Charles Napier en esa asombrosa escena la que llevó a Jonathan Demme a ofrecerle su primer papel no *underground* en *Tratar con cuidado*.

[24] Cuando asistí a mi primer festival –la edición de 1992 del Festival de Cine de Sundance– con mi primera película, *Reservoir Dogs*, Larry Estes (el hombre que dio luz verde a *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*) me presentó a Gale Anne Hurd, quien, gracias a *Terminator 2*, era la mayor productora cinematográfica del mundo en aquel momento, además de ser la señora de Brian De Palma. Cuando nos presentaron, le dije: «Su marido es mi héroe, pero no le gustará mi película».

–¿Por qué cree que no le gustará? –preguntó ella.

–Porque va de gente hablando entre sí –contesté–. Y a él no le gustan las películas de gente hablando entre sí.

Ella adoptó una expresión de sorpresa y dijo:

–¡Vaya, sí que lo conoce usted bien! Tiene razón, no le gustan las películas donde la gente solo habla entre sí. Eso mismo comentaba él el otro día.

[25] Hace poco le pregunté a De Niro si ese rollo del «arte de mirar» de Jon era todo una verdadera expresión artística o solo una excusa

para filmar a mujeres quitándose la ropa. Se rio y me dijo: «Era solo una excusa para grabar a mujeres desnudándose».

[26] La actriz Jennifer Salt fue la predecesora de Nancy Allen en la obra de De Palma. Tras aparecer en el primer filme de este, *The Wedding Party,* y causar sensación en *Murder à la Mod,* fue coprotagonista en *Hola, mamá* y en *Hermanas.* Al parecer ella y De Palma vivieron juntos un tiempo durante sus años en el Greenwich Village, y ella fue el elemento central de su ágil cortometraje *Jennifer.*

[27] Debe recordarse que algunos de esos clásicos de Hitchcock –*La ventana indiscreta, Vértigo (De entre los muertos)* y *La soga*– no circulaban ya por los cines de reestreno y tardarían años en estar disponibles en televisión.

[28] Junto con Duane Jones en *La noche de los muertos vivientes* y *Ganja & Hess*, el digno retrato del «Drácula negro» de William Marshall, la vulgaridad cómica de la pequeña Carol Speed en *Abby*, así como el enérgico jefe de equipo de S.W.A.T. Ken Foree en *Zombi: El regreso de los muertos vivientes*, Lisle Wilson es uno de los pocos personajes negros destacados del cine de terror de los setenta.

[29] El cineasta Paul Williams demostró un fascinante talento durante esa época de cine independiente. Su largometraje ambientado en un instituto de Long Island, *Out of it,* protagonizado por Barry Gordon y Jon Voight (este antes de *Cowboy de medianoche*), es una encantadora fruslería que, sorprendentemente, ofrece un potente final al público desprevenido. Voight, ya después de *Cowboy de medianoche,* colaboró otra vez con él como protagonista en su interesante *The Revolutionary* (en la que también participó Jennifer Salt). En determinado momento, durante las primeras etapas de *Malas calles* (que Ed Pressman estuvo a punto de producir), Martin Scorsese trató de conseguir que Voight interviniera en la película, en el papel que acabó interpretando Harvey Keitel. En un intento de atraer a Voight, Scorsese llegó hasta el punto de incluir en el reparto a David Proval y Richard Romanus, dos compañeros de Voight en sus clases de interpretación en Los Ángeles.

Pregunté a Martin por qué, finalmente, Voight no hizo el papel.

Me dijo: «Jon Voight era un actor francamente magnífico, y

hablamos del asunto durante bastante tiempo. Y la verdad es que él empezaba a planteárselo. Después de *Cowboy de medianoche*, [Voight] era una gran estrella, e intervenir en una película para la que, en ese momento, [Jonathan] Taplin [el productor] había conseguido unos seiscientos cincuenta mil dólares, sencillamente no parecía el entorno adecuado. Además, por entonces, estaba trabajando con un tal Paul Williams. Era actor de Paul. Si se prestaba a hacer una película independiente de bajo presupuesto, sería con Paul».

[30] Durante sus años de la *new wave* neoyorquina, De Palma filmaría totalmente mediante pantalla dividida, algo insólito en la época, la producción de *Las bacantes*, de Eurípides, puesta en escena por el Living Theatre y titulada *Dionysus in '69,* que, sin duda, influyó en su máximo logro: la secuencia *Be Black Baby* de *Hola, mamá.* Y, en rigor, *Apocalypse Now* es una adaptación de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas.* Sin embargo, el guionista John Milius quedó horrorizado cuando el filme entró en la categoría de mejor guion adaptado en los premios de la Academia de 1980, sosteniendo airadamente que el guion era una obra original.

[31] Lo mismo puede decirse en cuanto a *Grupo salvaje.* A mí me encanta Peckinpah, y no me gusta Richard Brooks. No obstante, sin el éxito del wéstern de Brooks *Los profesionales,* no habría existido *Grupo salvaje*.

[32] Probablemente el efecto que Schrader pretendía copiar se acercaba más al magnífico exceso de los géiseres de sangre de color rojo manzana acaramelada de *Baby Cart at the River Styx*, de Kenji Misumi, que a *Nobi* (*Fuego en la llanura*), de Kon Ichikawa.

[33] Dejemos de lado el sacrilegio de insinuar que Scorsese disfrutó más del pase de *Grupo salvaje* en una sala de proyección de la Warner Bros. que con un público entusiasta y desenfrenado.

[34] Pauline Kael, que visionó un montaje inicial de *Taxi Driver* sin música, siempre sostuvo que prefería la película sin la banda sonora de Herrmann.

[35] Una de las muchas cagadas de *Carrie* reside en que, debido a los tejemanejes de Chris Hargenson en la manipulación de los votos, no

llegamos a saber quién ha ganado realmente los puestos de rey y reina del baile. A juzgar por la sincera reacción de sus compañeros de clase, es del todo creíble que Carrie y Tommy pudieran haber ganado legítimamente sin la manipulación de los votos de Chris.

[36] En mi extrema inexperiencia, me llevé la grabadora, pero cogí solo una cinta. No imaginé que me concedería más de una hora. Así que, cuando se terminaron las dos caras de la cinta, para no quedar como un idiota, le di la vuelta una y otra vez y grabé encima lo que acababa de grabar. Por tanto, todo lo que me dijo sobre los inicios de su carrera y *La organización criminal* se perdió para siempre.

[37] Curiosamente, en Italia, *Lords of Flatbush* se tituló *Happy Days. La banda dei Fiori di pesco*. Y, en el doblaje, el personaje Butchey, interpretado por Winkler, se convirtió literalmente en Fonzie, y toda la película, en una historia sobre el origen de Fonzie.

[38] Esta digna utilización del actor negro Clarence Muse era un elemento característico de la obra y la sensibilidad de Joseph H. Lewis. Es un rasgo que está presente también en su ingenioso mediometraje de terror con Béla Lugosi: *El fantasma invisible*.

[39] El Paradise, una combinación de taberna y garito de lucha libre, tiene claras reminiscencias del Glory Alley, una combinación de taberna y garito de boxeo y club de jazz, que aparece de manera destacada en la película de Raoul Walsh que lleva el mismo título.

[40] Por desgracia, Lee Canalito no volvió a hacer ninguna otra película. Estuvo a punto. Inicialmente John Derek lo eligió para el papel de Tarzán en su *Tarzán, el hombre mono,* una película centrada en Jane, protagonizada por Bo Derek, la mujer de Derek. Pero lo despidieron porque –según se dice– comía tanto que el taparrabos empezaba a quedársele pequeño.

[41] ¿Quizá la biopic sobre Edgar Allan Poe de la que habla desde hace tanto tiempo?

[42] Si Siegel se hubiera retirado después de *Fuga de Alcatraz,* habría terminado su carrera con un broche de oro icónico. Tal como hizo Phil Karlson con su última película: *Con la misma moneda*.

[43] Ver capítulo siguiente.

Índice

Meditaciones de cine

El pequeño Q ve grandes películas

Bullitt (1968)

Harry el Sucio (1971)

Deliverance (Defensa) (1972)

La huida (1972)

La organización criminal (1973)

Samurái de reserva

El Nuevo Hollywood en los setenta

Hermanas (1973)

Daisy Miller (Una señorita rebelde) (1974)

Taxi Driver (1976)

Meditaciones de cine

Rolling Thunder (El ex-preso de Corea) (1977)

La cocina del infierno (1978)

Fuga de Alcatraz (1979)

Hardcore: Un mundo oculto (1979)

La casa de los horrores (1981)

* Nota al pie sobre Floyd

Sobre este libro

Sobre Quentin Tarantino

Créditos

Notas